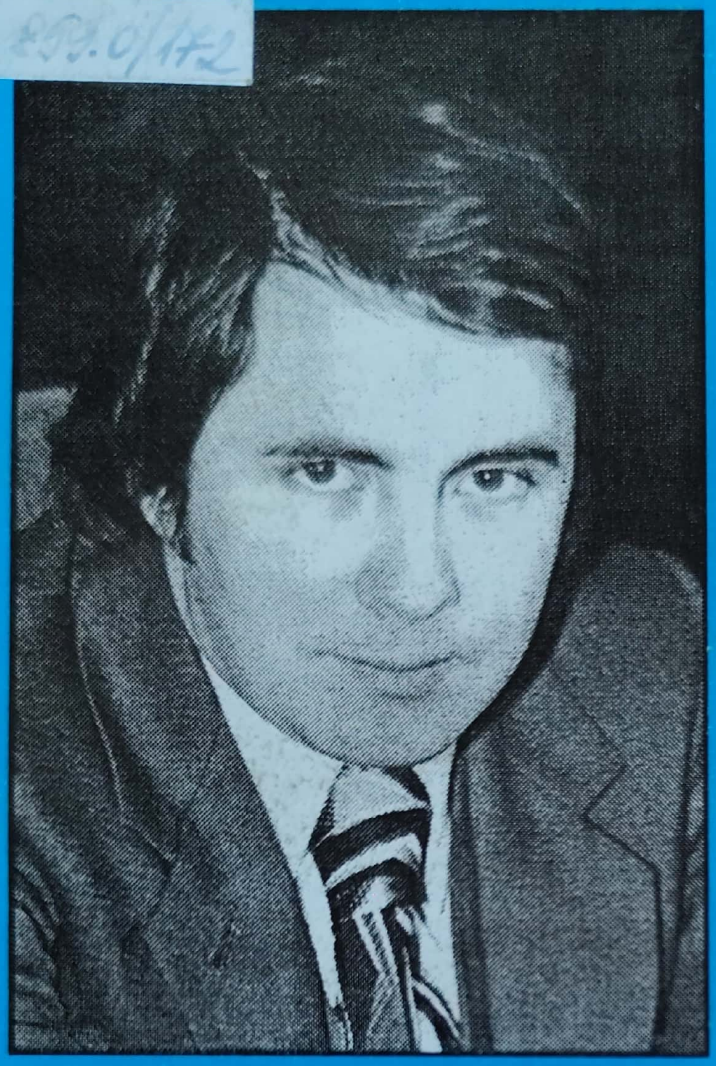
SL 253.0/172



MIRCEA SCARLAT

Istoria poeziei românești

4

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA SCARLAT

ISTORIA POEZIEI ROMÂNEȘTI

VOL IV

EDIȚIA a II-a

Scanned with OKEN Scanner

I.S.B.N.: 973-9283-20-9

Scanned with OKEN Scanner

ARGUMENT

Mircea Scarlat a publicat la Editura Minerva trei volume din *Istoria poeziei românești*, după cum urmează : primul, în 1982, cuprinzînd un *Prolog*, *Cartea întîi* și *Cartea a doua*, merge de la origini la romantism (fără Eminescu) ; al doilea, în 1984, cuprinzînd *Cartea a treia* și *Cartea a patra*, se ocupă de Eminescu și de simboliști ; al treilea, în 1986, cuprinzînd *Cartea a cincea* și *Cartea a șasea*, descrie avangarda și modernismul moderat, rezervînd apoi capitole ample lui Arghezi, Barbu și Blaga. Cel de al patrulea dintre volumele proiectate de el a rămas neterminat. A trebuit să fie reconstituit din manuscrisele și dactilogramele autorului. Om foarte ordonat, meticulos, Mircea Scarlat a copiat de mai multe ori „sumarul" acestui volum, așa că știm, cu inevitabila aproximație, cum ar fi arătat el, dacă ar fi fost dus pînă la capăt de către autorul însuși. Nu toate capitolele și subcapitolele au fost redactate ; există, pe alocuri, variante ; de la un punct înainte, nu mai avem decît bruioane.

Chiar și așa, cel puțin prima jumătate a volumului este aproape finisată de către autor. E vorba de *Cartea a șaptea*, consacrată principalelor tendințe din poezia interbelică (împinsă pînă spre 1948), care n-au fost tratate în *Cartea a cincea* din volumul precedent, și de autori de asemenea netratați acolo, adică de cei care, valoric, se situează după corifeii poeziei noastre din respectiva epocă, după, adică, cei trei mari din *Cartea a șasea*.

Cartea a șaptea are trei mari subîmpărțiri : *Deziderатul diferențierii*, *Revigorarea concepției clasicizante* și *Tradiționalismul programatic*.

Cea dintîi, foarte scurtă, este singura care nu pare să fi primit forma definitivă. În cîteva locuri, pe marginea dactilogramei, Mircea Scarlat a indicat posibile adaosuri sau dezvoltări : „citate", „insist", „note", glosează el bunăoară în dreptul

Scanned with OKEN Scanner

ultimelor două aliniate din capitolul *Autonomia conștiinței lirice*. Voia, apoi să citeze pe Luchi Caragiale la *Obsesia anacronismului*. Alte nume indicate marginal spre citare sînt ale lui Camil Baltazar și Miron Radu Paraschivescu în capitolul IV *(Mimarea originalității)*, în vreme ce criticii-poeți menționați în capitolul III *(Cultura ca semnificat)* ar fi trebuit mutați în subîmpărțirea care urmează *(Revigorarea convenției clasicizante)*. Textele despre ei n-au fost, se pare, redactate. Că această primă parte a *Cărții a șaptea* nu a primit forma ultimă se poate deduce și din confruntarea cu niște pagini manuscrise, în care Mircea Scarlat a alcătuit o listă de nume de autori, cu indicarea capitolelor unde ar fi urmat să fie citați sau analizați. Nu putem afirma dacă autorul se gîndea să le acorde un rînd ori mai multe. Poeții în chestiune sînt în general de al treilea ori de al patrulea raft, cu excepții însă (Gellu Naum). La capitolul *Obsesia anacronismului*, sînt nominalizați Simion Stolnicu, Barbu Brezianu („ermetismul barbian"). Apoi, separat, Ion Sofia Manolescu. În fine, cu o mențiune mai amplă, Camil Baltazar: „Semnalez aici și încercarea nereușită a lui Camil Baltazar (v. Călinescu). Atenție să nu contrazic paginile unde i-am negat modernismul." La capitolul IV *(Mimarea originalității)*, pe lîngă numele de pe marginea dactilogramei, s-ar mai fi făcut referință și la Cicerone Theodorescu, Ion Pogan, I. Valerian, Mihai Moșandrei și Sandu Tudor. La capitolele V și VI (reunite de însuși autorul) *(Metamorfozarea modernismului programatic* și *„Suprarealismul")* sînt numiți Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost și Virgil Teodorescu, apoi Constantin Nissipeanu, Victor Valeriu Martinescu, V. Dobrian, Mihnea Gheorghiu, Tiberiu Iliescu și Miralena Milany.

Revigorarea convenției clasicizante începe cu trei capitole ample consacrate lui Ion Pillat, urmate de alte trei consacrate unor poeți de aceeași factură neoclasică. Textul pare a fi redactat complet. Posedăm și aici cîteva foi manuscrise, cu precizări, pe care le putem confrunta cu redacția din dactilogramă. Capitolul IV *(Asimilarea simbolismului)* continuă a se ocupa de Pillat, de data aceasta ca asimilator al simbolismului, rol prin care el a dat un exemplu de revigorare a convenției clasicizante. Acest exemplu ar fi fost urmat de poeți ca Alexandru Gherghel, Demostene Botez și alții, pe care cititorul îi va afla în text. Față cu manuscrisul amintit, diferențe minime: nu au apucat să fie tratați, din cei care apar în manuscris, Felix Aderca și Emil Isac, bucurîndu-se în schimb de cîte un paragraf Matei Alexandrescu, M. Breslașu, Sanda Movilă și Traian

Scanned with OKEN Scanner

Lalescu, nemenționați în respectivul manuscris. Capitolul V *(Lirismul eruptiv)* se ocupă de poeți ca Aron Cotruș sau Radu Gyr. Din foaia manuscrisă rezultă că au rămas neredactate paragrafele despre Mihai Beniuc și I. Th. Ilea. Restul numelor coincid. Pe marginea textului, autorul se întreabă o dată dacă nu ar fi cazul să reducă citatele în paragraful despre Stancu. În alt loc, el indică numele lui Emil Giurgiuca, poet rămas netratat, dar care în acest capitol ar fi fost la el acasă. Capitolul VI *(Conformarea polemică)* începe cu M. R. Paraschivescu, întrucîtva excesiv analizat, și continuă cu Radu Stanca, cu baladele lui Doinaș (care nu figura inițial aici, judecînd după manuscris). Din aceeași foaie manuscrisă, știm că ar fi urmat un al VII-lea capitol, fără titlu, în care ar fi fost cuprinși criticii-poeți (Vianu, Streinu, Perpessicius, Călinescu), aceia, amintiți doar, în subîmpărțirea precedentă, cu nota marginală care-i „muta" în cea de față.

Tradiționalismul programatic încheie *Cartea a VII-a*. Aici își află locul atît poeții care sînt tradiționaliști prin structură (capitolul I), cît și cei care au avut un program conservator (capitolul II). Din aceleași foi manuscrise invocate, constatăm că principalele nume la care criticul se gîndise figurează în text. Absențele sînt numeroase, dar probabil că Mircea Scarlat, care, scrupulos, a alcătuit inventarul complet, a fost silit să renunțe la a transforma *Istoria* sa într-un cimitir. Absenții sînt poeți de care n-au auzit, în unele cazuri, nici specialiștii perioadei : Arcadie Cerneanu, Sever Beuca-Costineanu, Procopie Milișteanu, Nela Popeanu și așa mai departe. E drept că nici de Vasile Hușan nu s-au auzit mai multe, dar el are norocul cîtorva rînduri critice. Meritau a fi examinați G. Lesnea, sau, din nou, I. Th. Ilea, cum, de altfel, autorul și-a propus, dar n-a mai apucat s-o facă. Printre *neosămănătoriștii* din *Conservatorism programatic* e menționat N. Iorga, dar paragraful n-a fost redactat. Mai important e capitolul III *(Autohtonism tematic și toleranță la experiment)* unde e vorba de N. Crainic și de ortodoxism în general. Dintre numele pe care M. Scarlat își propusese să le cuprindă, lipsesc din textul existent Sandu Tudor, C. Goran, V. Ciocâlteu, Paul Sterian, Pan M. Vizirescu și Ovidiu Caledoniu. În legătură cu ultimii trei, criticul avea probabil îndoieli (de valoare ?, de oportunitate în acest loc ?), fiindcă pune cîte un semn de întrebare la fiecare. Sînt, în schimb, menționați, deși nu intrau la început în vederile criticului, Ion Ciorănescu și Al. Ceușianu. Capitolul *Dincolo de program*, care urmează, s-ar fi ocupat de V. Voiculescu. Din păcate (e golul cel mai mare din întreg volumul), nu

Scanned with OKEN Scanner

l-am putut descoperi între manuscrisele sau dactilogramele lui M. Scarlat. Redactate complet sînt ultimele două capitole (*Reticența în fața modernității postsimboliste* și *Iluzia perenității*), cu excepția paragrafului despre Nicolae Davidescu și a celui despre Mihail Dragomirescu (nescrise). Asupra lui Emanoil Bucuța M. Scarlat își propusese să revină. George Gregorian, prezent în capitolul V, ar fi urmat să fie mutat în VI, „cînd discut despre Mihail Dragomirescu". Nu i-am putut îndeplini autorului dorința, fiindcă paragraful despre mentorul *Convorbirilor critice* lipsește, cum am spus.

Practic, aici se încheie volumul al patrulea din *Istoria* lui Mircea Scarlat, fiindcă din *Cartea a opta* avem doar sumarul și un început de redactare. Foarte repede se observă că textul e un proiect. E greu să pretindem că el ne permite să ne facem o idee clară despre cum ar fi arătat, în viziunea criticului, poezia contemporană.

Intenția lui Mircea Scarlat era (judecînd după aceleași foi manuscrise, care i-au folosit ca *memento* pe durata alcătuirii volumului) să publice în volumul IV din *Istorie* o erată la volumele I—III. În spital fiind, în decembrie 1987, Mircea Scarlat devenise aproape conștient că nu va putea sfîrși *Istoria*. Nădăjduind că măcar *Cartea a VII-a* va putea fi definitivată. Cum s-a văzut, nici acest lucru n-a fost posibil. Cît privește *Cartea a VIII-a*, despre contemporani, el însuși o amînase o vreme, din diverse rațiuni. Se gîndea, în aceste condiții, să adauge la volumul al IV-lea al *Istoriei* un număr de texte referitoare la poezie. Care anume, nu mi-a spus și nici n-am găsit vreo mențiune la ele. Așa încît am procedat cum m-am priceput. Pînă pe la sfîrșitul anului 1984 Mircea Scarlat publicase în presă 171 de articole (plus 8 intervenții la mese rotunde, dezbateri etc.). Și-a alcătuit singur bibliografia. Pentru următorii trei ani nu mai avem date la fel de precise. E posibil ca cel puțin încă o sută de articole să fi văzut lumina tiparului. Din acestea, am selectat articolele care se referă la poezie (în majoritate, actuală) și care mi s-au părut cele mai substanțiale. Întîmplarea face ca Mircea Scarlat să fi debutat cu articolul *Integrarea poetică* (Ion Barbu), în *Amfiteatru* (nr. 10 din 1974). Am cules acest text, ca și pe acela intitulat *Elogiu limbii române*, ultimul publicat antum, în *Viața Românească* nr. 12, 1987. Între ele, am pus un număr de alte texte. O secțiune specială am rezervat studiilor ample: în general, prefețe și postfețe.

Scanned with OKEN Scanner

Tot aici am inclus un răspuns la ancheta *Caietelor critice* din 1983, referitoare la poezia tînără. Mi s-a părut că, atent observator al literaturii congenerilor săi, pe care i-a sprijinit de îndată ce a avut posibilitatea, Mircea Scarlat merita să-i reținem opinia cea mai amplă pe care a formulat-o în legătură cu ei. Am încheiat cu un *Dicționar al poeților români* (pînă la 1800), publicat în *Almanahul* pe 1988 al Asociației Scriitorilor din București (al cărui redactor coordonator a fost), și care ar fi trebuit să aibă o urmare. E un lucru temeinic, în care apar nume de autori necitați de nici o istorie literară și în care Mircea Scarlat a făcut și alte descoperiri, cum ar fi aceea legată de paternitatea unui text considerat anonim (după acrostihul său, citit însă de jos în sus, a ghicit numele autorului !).

NICOLAE MANOLESCU

Scanned with OKEN Scanner

CARTEA A ŞAPTEA

DEZIDERATUL DIFERENŢIERII • REVIGORAREA ORIENTĂRII CLASICIZANTE • TRADIŢIONALISMUL PROGRAMATIC

DEZIDERATUL DIFERENŢIERII

I. OBSESIA ANACRONISMULUI. II. AUTONOMIZAREA CONŞTIINŢEI LIRICE. III. CULTURA CA SEMNIFICAT. IV. MIMAREA ORIGINALITĂŢII. V. METAMORFOZAREA MODERNISMULUI PROGRAMATIC. VI. „SUPRAREALISMUL".

I

În al patrulea deceniu al secolului nostru înregistrăm triumful deplin al orientării reformatoare inițiate, la finele veacului trecut, de Alexandru Macedonski. Împrumutînd limbajul politic al epocii analizate, putem spune că orientarea conservatoare, clasicizantă, intră (pentru întîia oară !) în opoziție, forțele insurgente din trecut ajungînd să guverneze climatul nostru literar. Balanța începuse să încline spre reformatori încă din deceniul al treilea. Între 1880 (anul apariției *Literatorului)* și 1916, atitudinile reformatorilor constituiau abateri flagrante de la orizontul de așteptare al mediului literar. Lucrurile se schimbă radical după 1920, cînd tocmai orientarea clasicizantă apare drept excepție și rari sînt creatorii foarte talentați dispuși să o mai ilustreze : Ion Pillat, Vasile Voiculescu și... cam atît.

Revistele militante (de o parte și de alta a „baricadei" imaginare dintre reformatori și conservatori) au tiraje mici și, în consecință, audiență redusă. Publicațiile de mare tiraj nu sînt, în general, literare ; dar au pagini dedicate vieții artistice și, nu în puține cazuri, găzduiesc o cronică literară permanentă. Se publică opere ale autorilor de cele mai diverse facturi și orientări, de la conservatorismul habotnic pînă la „paginile bizare" ale lui Urmuz. Dar schimbarea de climat față de începutul secolului este pronunțată. Pînă la primul război, eclectismul însemnase, în cazul publicațiilor de mare tiraj, o

Scanned with OKEN Scanner

victorie a reformatorilor; în perioada interbelică, el indică toleranță față de conservatori. În epocă, argumentele *pro* și *contra* înnoirii sînt, pe cît de numeroase, pe atît de diverse și nu este locul, aici, să intrăm în amănunte, cu atît mai mult cu cît problema a fost deja dezbătută într-o lucrare de referință.[1] Lucrul care ne interesează este că, statistic, majoritatea autorilor foarte talentați a optat pentru direcția reformatoare.

Urmărind versurile tipărite în marile publicații interbelice, observăm că, numeric, novatorii prevalează. Chiar reviste cu o ideologie conservatoare, precum *Gândirea*, găzduiesc versuri de pronunțată factură novatoare. Reforma artistică a fost, abia acum, „acreditată", mulți dintre autorii priviți, cu puțini ani înainte, drept „decadenți" ori de-a dreptul dezechilibrați (am citat opinia despre Arghezi, apărută în 1910) primesc acum premii oficiale și sînt solicitați de cele mai importante case de editură. Numeroase sînt indiciile că vechiul irita mai mult decît noul: cronicile semnate de criticii cu autoritate, premiile literare, reeditările, studiile critice ample ș.a.m.d. Orientarea reformatoare începe să se impună drept singura acceptabilă, excepția constituind-o tocmai înverșunarea conservatoare a lui Nicolae Iorga. Autori clasicizați în mod pripit de mediile didactice și academice (Panait Cerna este exemplul cel mai la îndemînă) sînt coborîți de pe soclu și supuși unei evaluări critice lucide. Să notăm amănuntul relevant că discrepanța între valoarea scriitorilor contemporani studiați în școală și a celor promovați de mediile didactice este mare (imaginea cea mai edificatoare a „prăpastiei" a oferit-o Anton Holban în *Parada dascălilor*), în ciuda faptului că majoritatea criticlor literari notorii activau ca profesori de liceu.

Unul dintre efectele insurgenței zgomotoase a avangardei „istorice" fusese ridicarea gradului de toleranță a publicului în materie de înnoire literară. Grație iconoclaștilor, autori precum Ion Barbu, Tudor Arghezi și Lucian Blaga păreau de o mare „cumințenie", fiind acceptați mai ușor decît fuseseră, înaintea primului război mondial, simboliștii.

---

1 Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, București, Editura Eminescu, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

Triumful orientării reformatoare a condus la generalizarea ambiției de a fi modern. Indiciul individualizator al direcției a fost dezideratul diferențierii de orice convenție artistică acreditată. Considerată firească în procesul de creație artistică, diferențierea este realizată uneori prin apelul la convenții literare de mult abandonate (Tudor Arghezi, Ion Barbu ș.a.). Un caracter implicit polemic deslușim în majoritatea volumelor; deosebirea fundamentală față de avangarda „istorică" este că polemica autorilor analizați în capitolul de față se manifesta la adresa prezentului, nu a tradiției.

Anacronismul estetic devine o obsesie, terorizîndu-i pe cei mai mulți dintre literații tineri, care îl evită în chip vizibil.* Anacronismul este, așadar, „bau-bau"-ul generației afirmate după primul război mondial; o dovedește din plin factura debuturilor. Ceea ce ne interesează în mod special este înmulțirea debuturilor moderniste; chiar unii autori ce s-au dovedit ulterior adevărați stîlpi de susținere ai conservatorismului literar au debutat ca reformatori.

Fenomenul caracteristic este repudierea anacronismului latent al practicării poeziei (încadrarea într-o convenție *existentă* expunîndu-te utilizării clișeelor). Efortul de a preîntîmpina desuetudinea îi face pe autori să caute antidoturi împotriva vetustății literare care, în cazul clasicizanților, nu supăra deloc; un Ion Pillat chiar gusta cu voluptate savoarea desuetudinii.

II

Înainte de a fi fost elementul structurant al unei doctrine (discutabile, ca orice încercare programatică), sincronismul promovat de E. Lovinescu a fost o realitate obiectivă. Începînd de prin 1912, poezia românească atinsese un nivel ce-i permitea să asimileze experiențele fundamentale ale literaturii europene și să trăiască pe cont propriu (dînd, în consecință, opere individualizate estetic) criza generală a limbajului artistic, conștienti-

* „Citez Luchi Caragiale" (adnotare marginală M. S.).

Scanned with OKEN Scanner

zată în cazul lui Urmuz și al reprezentanților avangardei „istorice". Se cristalizase o conștiință artistică în spiritul veacului, ceea ce explică impunerea pe plan universal a unor artiști formați în mediul cultural românesc. Deschiderea culturală spre Europa era mare și, trebuie precizat, era vorba de un *dialog*, nu de preluare necritică a unor modele străine.

După primul război mondial, conștiința lirică este prima care se autonomizează în cadrul celei artistice ; redusă la lirică, poezia își afirmă, plenar, specificitatea. Ne amintim că prima convenție literară din cultura noastră scrisă fusese cea prozaică, iar primul gen literar autonomizat fusese poezia ; se dovedește o dată în plus caracterul simptomatic al dezvoltării poeziei pentru mersul general al literaturii române.

Cristalizarea conștiinței artistice substanțial moderne coincide cu intrarea în vîrsta literaturii critice, de care vorbea Ion Barbu ; este vorba, în epocă, de o „limpezire" generală a conștiinței lirice, vizibilă nu doar în versuri, ci și în textele teoretice ale marilor poeți : Barbu, Blaga, Vinea ș.a.m.d.

A contribuit la dezvoltarea literaturii noastre interbelice și modernitatea pronunțată a demersului critic ; el a întreținut pururi vie obsesia vetustății, a anacronismului estetic. Fenomenul artistic reformator era studiat relativ frecvent, mutații vizibile producîndu-se chiar între generații apropiate. Noutatea lui Urmuz, de pildă, la care E. Lovinescu nu fusese receptiv, este prezentată cu deplină înțelegere de către G. Călinescu, în *Principii de estetică* (1939), lucrare aflată la nivelul de sus al criticii europene din acel moment. Dacă amintim și comentariile creatorilor înșiși (Camil Petrescu, Eugen Ionescu, Ion Barbu și mulți alții), vom vedea că exista conștiința critică în stare să-și asume lirica modernă. *

Dovezi ale receptivității la fenomenul cultural reformator sînt eseurile semnate de Vianu, Ralea, Blaga, Comarnescu, traducerile de poezie și antologia de critică franceză întocmită de Perpessicius. **

---

* „Citate ; insist ; note subsol" (adnotare marginală M. S.).

** „Note" (adnotare marginală M. S.).

Scanned with OKEN Scanner

III

Alături de modernitatea demersului critic (exersat și pe texte străine), au contribuit la sporirea receptivității (fiind, în același timp, un indiciu al acesteia) față de fenomenul artistic modern și traducerile de poezie modernă. În mod curios, multe au fost făcute de reprezentanți ai orientării clasicizante, Ion Pillat fiind exemplul cel mai notoriu.

Un fenomen care atrage atenția este impunerea culturii ca semnificat al poeziei (vezi și autori anterior analizați, precum Urmuz, Tristan Tzara, Alexandru Al. Philippide și mulți alții). La poeți precum Tudor Vianu, Vladimir Streinu, Perpessicius ori G. Călinescu (nu întîmplător sînt, cu toții, critici importanți !), referentul este livresc, atitudinea, modernă. Ei cultivă o poezie *livrească* în sensul modern al termenului, avînd *conștiința* inevitabilității încadrării într-o convenție existentă. Întîlnim la ei avataruri ale vechilor convenții și motive literare. Caracterul asimilator este evident, atari autori ducînd la exces modernismul moderat ; ei au, de aceea, un statut special (de frontieră), fiind apropiați de constanta „alexandrină" a culturii. Revistele de orientare modernă editate de erudiți au contribuit (prin informații, dezbateri, traduceri, literatură originală) la îndrumarea cititorilor spre reprezentanții (români și străini) cei mai talentați ai modernității literare.

IV

Ambiția de a fi, cu orice preț, modern (căci publicul începuse *să aștepte* așa ceva de la un poet, cum pe vremuri așteptau sensibilitate, gingășie și rime perfecte) a generat „căutările" mimetice, incapabile a-i individualiza pe practicanți.

Edificatoare în privința acreditării noii înțelegeri a poeziei sînt și căutările moderniste ale poeților minori.* Înregistrăm un paradoxal „experimentalism" mimetic (și o insurgență mimetică), tinerii aspiranți la statutul de creatori manifestîndu-și pe căi deja bătute ambiția de a

* „Camil Baltazar (amintesc)" (adnotare marginală M. S.).

Scanned with OKEN Scanner

inova. Ceaiul fiert a doua oară și-a pierdut însă atît aroma, cît și tăria ; exemplele sînt numeroase, Miron Radu Paraschivescu oferind dovada cea mai la îndemînă.

De la „experimentalismul" de factură mimetică a fost un singur pas pînă la falsul modernism (vizibil în versurile — îndeosebi cele interbelice — ale lui Stamatiad, bunăoară). Pasul a fost făcut, fenomenul necaracterizînd doar perioada dintre războaie. Unele publicații au încurajat impostura „novatoare", manifestată prin obișnuita prolificitate a organismelor parazite. Să notăm că lipsa de personalitate este mai accentuată în cazul opțiunii pentru factura reformatoare de creație. N-au lipsit „beția de cuvinte", elucubrațiile verbale, kitsch-ul.

În ciuda exceselor nedorite, falsul modernism nu a putut pune sub semnul întrebării „supremația" artistică a modernismului autentic. O conștiință lirică modernă se impusese și continua să cîștige teren, iar modalitățile de manifestare creatoare se înmulțeau.

V

În acest cadru atît de favorabil înnoirii, rezultatele cele mai durabile sub raport estetic s-au înregistrat în sfera modernismului moderat (Arghezi, Barbu, Blaga, Vinea, Fundoianu, Maniu, Philippide ș.a.). Modernismul involuntar este de asemenea vizibil (expresia plenară oferind-o versurile interbelice ale lui Bacovia). Modernismul programatic se metamorfozează și el : spre deosebire de anii '20, însă, el nu se mai reduce la o literatură a programelor, creația propriu-zisă începînd să prevaleze asupra doctrinei literare. Putem chiar spune că abia după încheierea perioadei „istorice" a avangardei noastre se încheagă o doctrină avangardistă (avangarda din deceniul al treilea avusese programe — și încă multe ! — dar nu o doctrină).

După al doilea război mondial înregistrăm *recrudescența avangardei ;* aceasta nu se reduce la „suprarealism", care a fost manifestarea cea mai fecundă în plan creator (de aceea este analizată, separat, în paragraful următor). Este de semnalat deschiderea spre universal (revistele noastre primind și multe colaborări din străinătate), ca

Scanned with OKEN Scanner

și particularitatea că autorii se manifestă mai mult prin prezențe editoriale decît gazetărești. Apar și o serie de clasicizanți ai... avangardei, reprezentanți ai amintitului „experimentalism" mimetic.

Rămînînd insurgenți (cum altfel ar putea fi o avangardă ?), autorii se revendică deja de la o tradiție autohtonă, actul fiind, deci, mai puțin revoluționar decît în cazul lui Urmuz. Unii dintre autorii analizați în capitolul *Avangarda „istorică"* au continuat să scrie și după 1932. Prezențe mai puțin importante au fost : Constantin Nissipeanu, Victor Valeriu Martinescu, V. Dobrian, Mihnea Gheorghiu, Tiberiu Iliescu, Miralena Milany (Maria Ludoșan-Copoiu).

O altă particularitate a celui de-al doilea „val avangardist este *orientarea spre social,* tot mai pronunțată în timpul și în anii imediat următori războiului al doilea. Scrierile tîrzii ale lui Tristan Tzara arată că și reprezentanții avangardei „istorice" fuseseră interesați de social. Nu întîmplător unii foști avangardiști au devenit aprigi proletcultiști (cònservîndu-și extremismul și intoleranța). De la excesul estetizant s-a ajuns la cel anticultural ; foștii iconoclaști au găsit cadrul instituțional spre a-și pune în aplicare proiecte de tinerețe. Efectele se vor vedea la Miron Radu Paraschivescu, la Mihu Dragomir *(Manifestul poetic)* și, mai ales, la protagoniștii proletcultismului.

VI

Abia în intervalul 1944—1947 se încheagă o doctrină avangardistă românească : „suprarealismul" (profesat de Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost, Virgil Teodorescu) *deosebit de cel galic* și care, tocmai de aceea, a trezit cunoscutul elogiu al lui Breton.

Între 1880 și 1947 înregistrăm un *ciclu organic* de dezvoltare a modernismului românesc, a cărui istorie („suspendată" vreme de mai bine de un deceniu) va fi reluată în deceniul al șaptelea. *

---

* „Insist asupra încheierii unui ciclu" (adnotare marginală M. S.).

inv. 166903

Scanned with OKEN Scanner

REVIGORAREA CONVENȚIEI CLASICIZANTE

I. CONSTANTA „ALEXANDRINĂ" A CULTURII. II. MIRAJUL CLASICISMULUI. III. TRECUTUL VIU. IV. ASIMILAREA SIMBOLISMULUI. V. DETAȘAREA DE SIMBOLISM. VI. LIRISMUL ERUPTIV. VII. CONFORMAREA POLEMICĂ.

I

În poezia românească interbelică semnalasem patru puncte de convergență; trei dintre ele fiind analizate anterior (Arghezi, Barbu, Blaga), mă opresc acum asupra convenției clasicizante. Revigorarea ei este un proces recurent (o primă manifestare am analizat-o în *Cartea a treia*, referindu-mă la Coșbuc, Iosif, Goga), necesar și inevitabil, produs de regulă prin asimilarea unor cuceriri săvîrșite de reformatori.

Dat fiind că, în *Cartea a șaptea*, sînt tratați autori care au debutat înaintea lui Ion Barbu, o precizare se impune, spre a motiva abaterea de la cronologie: în cărțile *patru*, *cinci* și *șase* am analizat *un ciclu* al dezvoltării literaturii naționale, și anume orientarea reformatoare născută în 1880. N-am vrut să-i „rup" devenirea organică spre a-l introduce, de pildă, pe Ion Pillat între colegii de generație, tratați în cărțile *cinci* și *șase*.

Tendința interbelică abordată în prezentul capitol a rezultat din vechea convenție clasicizantă (pașoptiști — Eminescu — Coșbuc — Goga), pe care s-au grefat ecouri parnasiene (ele au stimulat bătrîna convenție, conferindu-i o motivare ideologică în plan strict estetic, ceea ce o făcea să pară de maximă noblețe spirituală) și experiența fundamentală a simbolismului. Revigorarea se datorează sîngelui proaspăt infuzat de recentele reforme artistice.

După 1920, natura și acțiunea modelatoare a convenției clasicizante diferă mult față de epocile anterioare. Capitolul de față este dedicat autorilor al căror conser-

Scanned with OKEN Scanner

vatorism este nedoctrinar, ceilalți clasicizanți figurînd în capitolul *Tradiționalismul programatic*.

Poetul reprezentativ pentru convenția clasicizantă interbelică a fost Ion Pillat. S-a manifestat ca om al restaurației, atît în plan estetic (epoca fiind agitată de excesele iconoclaștilor), cît și ideologic (are nostalgia patriarhalității, a vieții nealterate de tarele civilizației industriale). În lirica atît de problematizantă și agita(n)tă a veacului nostru, Ion Pillat aduce lectorului o liniște cucernică, odihnitoare [1]. Și chiar dacă, astăzi, nu liniște caut atunci cînd citesc poezie, aș fi nedrept să nu recunosc autorului importanța istorică de prim ordin, el reprezentînd o forță de continuitate extrem de necesară. Într-o vreme bîntuită de atîtea erezii estetice, necesitatea forțelor de stabilitate a fost generată de înmulțirea celor de ruptură. Realizările epocale se datorează de fiecare dată marilor inovatori, firește ; dar condiția necesară apariției lor este dezvoltarea organică a procesului creator. Există o constantă „alexandrină" [2] a oricărei culturi, capabilă să asigure continuitatea în lipsa căreia nu ar fi de conceput conservarea originalității supraindividuale a literaturii naționale. Grăitoare în privința asimilării cuceririlor reformatorilor este situația simbolismului după primul război mondial.

În paranteză fie spus, instituțiile fundamentale ale culturii moderne (Biblioteca și Muzeul) sînt de origine alexandrină, născîndu-se în perioada elenistică ; ele asigură continuitatea, garantînd conservarea acumulărilor, ceea ce face să se pornească mereu de la un nivel (cel puțin de profesionalitate) superior. Și este sugestiv că Biblioteca pătrunde în lirica pillatiană ca motiv liric, iar Muzeul îl vom descoperi în structurarea imaginarului aceluiași poet.

---

1 Caracterul odihnitor al liricii pillatiene contrastează vădit cu neliniștea investigativă a lui Macedonski ; în descendența acestuia, Tudor Arghezi și Ion Barbu incită spiritul, nu-l odihnesc.

2 Repetarea unor formulări de aici la începutul *Cărții a șasea* se explică prin caracterul anticipator al referirilor de acolo. Se înțelege că, în cazul editării integrale a *Istoriei poeziei românești*, discuția despre constanta „alexandrină" ar figura exclusiv în prezentul capitol.

Scanned with OKEN Scanner

Fără „alexandrini", cultura ar trebui să reia la nesfîrșit experiențele fundamentale, așa cum, în dezvoltarea civilizației materiale, fiecare generație ar fi nevoită să redescopere roata. Constanta „alexandrină" îi scutește pe creatori de consum inutil de energie ; ea favorizează „acumularea", reprezentînd „suportul" pe care se asimilează cuceririle.

Pînă la Eminescu, poezia românească avusese o dezvoltare unitară, aproape rectilinie. Grație lui Alexandru Macedonski s-a produs prima ramificare importantă : tendința conservatoare și cea reformatoare. Ultima a cunoscut la rîndu-i alte ramificări. Poezia interbelică are aspectul unui arbore stufos, a cărui trainică ramură alexandrină este înconjurată de o corolă viguroasă și sclipitoare de ramuri reformatoare. Ramura alexandrină se confundă, practic, cu trunchiul copacului ; ea primește sevă proaspătă de la ramurile tinere numai prin rădăcină. Aceasta explică, de fiecare dată, caracterul organic al asimilărilor.

II

Tradiționalist prin structură, Ion Pillat are un statut literar paradoxal, din cauza culturii poetice vădit moderne. Era, probabil, omul cel mai informat, la noi, în materie de lirică modernă. Dovedită în articole și traduceri, receptivitatea la fenomenul artistic novator nu ar justifica, singură, includerea între moderniști, ea putînd fi motivată exclusiv prin opera poetică. Iar creația lui lirică are un aer de vechime pronunțat. Vetusteța versurilor este urmarea unui „program" mărturisit în însemnările din decembrie 1941 : poetul indica în ele „străduania de a da un stil clasic sau neoclasic valabil pentru poezia română". [1] Să nu uităm că formația lui artistică s-a săvîrșit într-o epocă dominată de reformatori, cînd tocmai echilibrul era rar întîlnit, precumpănitoare fiind ambiția de a fi modern. De pe băncile școlilor pariziene pînă la moarte, Ion Pillat s-a aflat neabătut sub mirajul clasicismului (în anii uceniciei sale literare, sim-

1 Ion Pillat, *Poezii*, București, Editura pentru literatură, 1967, vol. II, p. 300.

Scanned with OKEN Scanner

bolismul fusese, în Franța — unde Ion Pillat își făcea studiile —, asimilat tradiției). „Restaurația" estetică visată de poetul român n-a avut rezultate de talia celor atinse de Ion Barbu ori Tudor Arghezi ; dar a contribuit la fortificarea constantei „alexandrine" a poeziei noastre, a cărei utilitate istorică este incontestabilă.

Ciclul de sonete *Scutul Minervei* (1933) indică foarte clar structura de clasicizant [1] incurabil, aflat mereu în căutarea punctului stabil, a reperului : „Nimic nu se întoarce la fel a doua oară :/ Nici anotimp, nici suflet, nici pasăre, nici cer.../ Eternă doar Minerva cu lira le măsoară." *(XI)*. Poetul se plasează în ipostaza maturului ce a depășit zbuciumul inutil al tinereții : „Departe jocul fraged al anilor se-ascunde/ Și, iată-i, rari pe tîmplă, întîii peri cărunți,/ Cînd patimi împlinite s-au arcuit în punți/ Și fecundate doruri s-au liniștit profunde." *(VIII)*. El visează „dreptul cîntar" care, la rece, să indice „măsura" lucrurilor. Încercare deplină are în raporturile auguste, clasice în sensul vechimii și al exemplarității. „Sub cerul clasic n-a murit nimic", citim într-un poem *(Insulă)*, autorul fiind convins de permanența clasicismului, văzut ca ideal imuabil.

O manifestare tîrzie a acestuia în literaturile europene ar fi prozodia tradițională, elogiată în *Împlinire* : „Ne-nvinsul vers în care inspirarea/ Îmi bate ca un pește în năvod,/ Mi-o ține poezia de uitarea/ Obștească, dăinuind-o în norod."), *Cristal* („Minunea ta e dură și fragilă,/ Cleștar, de care mi-am legat și eu/ Un suflet clar, un trup opac de-argilă ;// Prin tine îmi învăț arhitectura/ Divină și, desăvîrșind natura,/ Răsfrîng senin vecia în vers greu.") și în alte numeroase poeme. Era previzibil ca artistul să apeleze la structura fixă a sonetului, găsind în ea echivalentul literar al geometriei severe a templului antic grec : „Cu armonie simplă de linii și lumină/ Trezindu-ne comoara gîndirilor adînci,/ În tragică splendoare prin dezolate stînci,/ Se profilează templul tău vechi pe o colină." *(Scutul Minervei, VII)*. Este vorba, se înțelege, de templul Minervei. Înfruntînd secolele și

1 Poemele tîrzii au un caracter mai pronunțat clasicizant. Lucrul a fost observat de G. Călinescu (*op. cit.*, p. 778 și 780). Scriitorul devenise un bun „profesionist", manifestîndu-se ca industrios creator de versificări impecabile.

Scanned with OKEN Scanner

urgiile provocate de oameni, frontonul și coloanele au fost crăpate. Mai dur decît granitul îi apare scriitorului edificiul riguros construit al sonetului : „...dă-mi, zeiță, harul și legile-nțelepte,/ Sonetul meu să suie în veșnicul azur/ O vrajă de pilaștri și de proporții drepte“ *(ibidem)*. Sonetul ar fi menit, potrivit autorului, „să înfrunte ritmic al vremilor noian“ *(IX)*.

Structurile imaginarului indică preferința pentru arta de tip clasicizant. Reprezentanții acesteia închipuie un templu ordonat al spațiului (Alecsandri, Eminescu, Pillat), capabil să confere o seninătate de factură apolinică. „Ferit“ de frămîntările dionisiace (fiziologice) ori faustice (spirituale), gustul academizant găsește echilibrul liniștitor în regulile iluzoriului Frumos imuabil : „Din Helicon coboară iar cele nouă muze/ Înconjurînd altarul cu pasul lor pios./ În număr și-n cadență suind armonios/ Eterna poezie li s-a desprins din buze.“ *(XV)*. Nu întîmplător, unul din volume se intitulează *Limpezimi* (1928), altul *Împlinire* (1942), iar un ciclu tîrziu : *Cumpănă dreaptă* (1941—1944). În volumul din 1928 aflăm, de altfel, o profesiune de credință clasicizantă : *Artă poetică*.

Imaginea templului ordonator apare relativ des, arhitectura anticului edificiu fiind dătătoare de liniște : „Mai trăiesc ca altădată zeii veșnici, mînăstire,/ Și zadarnic ai cuprins,/ Ca s-o răstignești sub cruce, o coloană. Stă subțire/, Pururi vie, cu trup nins,// Cu trup neted, cu trup tînăr în divină nepăsare/ Ca pe vremea cînd purta/ Peste frunte o metopă și o friză pe spinare —/ Dă-mi, coloană, pacea ta !“ *(Dafni)*. Faptul că și un element izolat al vechiului edificiu poate conferi mult rîvnita liniște (înseninare) spune enorm în privința imaginarului pillatian. Grăitor este și elogiul templului în poemul *Helladă*. Notez în același volum *(Țărm pierdut)* viziunea edenică de alexandrin, în finalul poemului titular. Nutrită din lecturi, viziunea pretinde și „nebunia“ supravegheată de luciditate, într-un ton pur academizant (vezi *Invocare*, în volumul *Limpezimi)*.

Caracterul conservator al liricii sale este evidențiat de înscrierea deliberată în tradiția autohtonă a pastelului. Admirație constantă este arătată creatorului speciei : Vasile Alecsandri. Un lung pasaj versificat îi este dedicat în poemul *Bătrînii*, palidă replică la *Epigonii* lui Emi-

Scanned with OKEN Scanner

nescu. Imaginea pillatiană nu diferă de cea zugrăvită de Eminescu, sugestia unui suav „rîs de clopoței" confirmînd ipostaza acreditată a „veselului Alecsandri". Acesta apare drept „poetul senin", iar dialogul fictiv indică postura de avatar al lui Alecsandri, în care se autoplasează Pillat : „Se-nfiorase lunca la glasul lui de mag/ Și Argeșul sub lună se-nfioră și el,/ Mișcîndu-și solzii lucii pe-al undelor inel./ Biet rîu de munte, care nicicînd n-avuse parte/ De un poet să-l facă nemuritor în carte,/ Rîu bun al cărui nume răsunător și dulce/ Pe nimeni nu găsise în vers slăvit să-l culce./ Șopti : — «Siretul nu e, sînt eu, dar cînd vorbești,/ Zăvoiul din Florica e lunca din Mircești./ Simt apa curgătoare și zarea că se schimbă./ Și valu-mi glăsuiește moldovenească limbă./ O, graiul cel mai dulce din țările române,/ De cînd pe lira de-aur l-ai înstrunat, stăpîne !»/ Și-o salcie pe maluri : «Așa e»... spuse-ncet."

În *Bătrînii* este amintit și Ion Heliade Rădulescu, referirea făcîndu-se la fragmentul „pastelului" din *Sburătorul*. Dat fiind că gustul pentru poezia descriptivă îl întîlnim atît la autori de factură clasicizantă (Heliade-Rădulescu, Alecsandri, Eminescu, Coșbuc, Teleor, Pillat etc.), cît și la reformatori (Fundoianu, Vinea, Maniu ș.a.), trebuie făcută precizarea că simpla utilizare a tehnicii descriptive nu implică modernitatea ori desuetudinea viziunii artistice. Și, în orice caz, Ion Pillat nu a rămas la nivelul bardului de la Mircești ; el este, în poezia descriptivă românească, un Alecsandri trecut prin experiența simbolistă și beneficiind de ea. [1]

Factura clasicizantă a poeticii sale este indicată și de intenția pur alexandrină de a prelua un model considerat august, spre a-l desăvîrși. Față de Alecsandri, evoluția este, cel puțin sub aspect „tehnic", indubitabilă. Dar și sub raport poetic (din punctul de vedere al liricii moderne, nu al vechii reduceri a poeziei la versificație) pro-

---

1 „Poezia lui Ion Pillat e transpunerea poeziei lui Alecsandri, prin tot progresul de sensibilitate și prin toate prefacerile limbii pe care le-au putut înfăptui cincizeci de ani de evoluție : aceeași viziune idilică a naturii, aceeași seninătate pătrunsă însă și de un sentiment elegiac, ce-i sporește emotivitatea și, deci, lirismul, și aceeași simplitate de limbă și mijloace de materializare poetică." (E. Lovinescu, *Scrieri*, ediție de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1975, vol. 6, p. 97.)

Scanned with OKEN Scanner

gresul este observabil. Grație experienței simboliste, primatul vizualului este contestat în numele auditivului. Iată începutul poemului *Scrisoare*, din *Caietul verde* : „Se lasă iar amurgul pe parcul din Miorcani,/ Și zgomotul pe care l-am auzit de ani,/ Cu pulberea luminii ajunge pîn' la mine :/ E mugetul cirezii ce-ncet, cu seara, vine./ Sînt scîrțîiri de care pe drumul greu de rod./ E tunetul căruței ce trece peste pod./ Sînt chiote de oameni... Ce stranie prelungire/ Le face să se piardă deodată-n amintire."

Ion Pillat este un poet livresc pentru care referentul cultural este predilect. Valea se deschide ca o carte, în care prima stea citește *(Mînăstire)*. Imaginea este simptomatică pentru structurarea imaginarului pillatian. Artistul reprezintă punctul de sus al artei interbelice de tip academizant, indicînd atît meritele, cît și limitele acesteia. Prin el, Biblioteca devine spațiu „poetic", lucru previzibil la un alexandrin : „Afară luna brumează pe fereşti.../ Din ce stihii venită pe-a stelelor potecă/ Să-mi scotocească pînă și în bibliotecă ?/ Cercetătoare lună, cu mîna ta de var,/ Ștergi, pe furiș, pe rafturi un prăfuit slovar,/ Domnească întărire, pecetea nu-ți pun stavili :/ Pe zapise aluneci, pe condici și pe pravili,/ Te vîrî prin *Letopiseț*, pătrunzi în *Uricari*,/ În legături de piele și lemn mîncat de cari/ Stă vorba ce deschise al cerului hotar :/ Te razimi de-o *Cazanie* sau de-un *Penticostar*." *(Bătrînii)*

Pillat posedă, din fericire, o mare capacitate de senzualizare a livrescului și una, mai rară încă, de a conferi timbru modern vechilor convenții literare. Ilustrativ este poemul *Spre Izvorani*. Textul se înscrie în tradiția autohtonă a pastelului („Și — arătări din țară, în stampe japoneze —/ Ca o furnică neagră ce-mpinge albu-i ou,/ O fată cum zorește, greu de urnit, un bou,/ Nemaiputînd pe coastă cireada s-o urmeze."), dar imaginile sînt foarte moderne. Munții răsar din zarea serii „rănind amurgul ceresc cu cornul frunții". Memorabilă este, în același volum, această *Acuarelă* : „Ridicîndu-se în noapte : vajnic taur,/ Dealul care paște cer de stînjenei ;/ Și zvîcnindu-și bobul mic spre cloșca de-aur,/ Stelele zvîrlite-n zare — pumn de mei."

Tot în volumul *Pe Argeș în sus* găsim notații de factură foarte modernă în poemul *Septemvrie*. Menționez și poemul *Rădăcini*, unde artistul introduce cu subti-

Scanned with OKEN Scanner

litate un straniu dinamism, dînd naștere unor viziuni fabuloase într-un text ce ar fi putut deveni pur descriptiv: „Nod de năpîrci, șerpi vajnici cît brațul și cît cotul,/ Trunchi negru de balaur încolăcit și rupt,/ Ciorchine de șopîrle — pămîntul dedesupt/ Surpîndu-se, în taină se dezvelesc cu totul.// Dar vraci vicleni cu barbă de iască și de mușchi,/ În nopți cu lună nouă plesnindu-i cu nuiele,/ I-au înlemnit deodată, umflați așa în piele/ De le-au rămas sub coajă întărîtații mușchi."

III

Vocea lirică a lui Ion Pillat s-a individualizat în *Pe Argeș în sus* (1923); apoteoza fazei creatoare inaugurate de acest volum [1] o aflăm în *Calendarul viei*, ciclu inclus în culegerea *Limpezimi* (1928). Aparent, amintirea irigă evasitotalitatea liricii din acest interval. La o privire atentă, însă, deosebirea între faptul de a-și aminti un moment trăit și tehnica evocatoare se impune ca evidență. Poetul știe să exploateze în chip remarcabil savoarea desuetudinii, *imaginînd* cu aerul că-și amintește.

Deși resortul biografic al liricii pillatiene nu poate fi trecut cu vederea, trebuie arătat că, în cele mai multe cazuri, amintirea este un truc literar menit să confere credibilitate imaginilor inventate. Mai importantă decît amintirea se dovedește, la Ion Pillat, anamneza, întreținută de credința în supraviețuirea trecutului; al doilea ciclu din *Pe Argeș în sus* se intitulează *Trecutul viu*; sintagma reapare în poemul *Sunium*, scris în 1927.

Inițial a avut în vedere numai lanțul genealogic, a cărui tratare literară a făcut din Ion Pillat unul din cei mai importanți poeți români ai patriarhalității. Volumul *Limpezimi* conține un vers simptomatic pentru această etapă de creație, decisivă în devenirea artistului: „Pe unde-au mers părinții îți duci și tu copiii" *(Mărțișor)*.

---

1 La 9 aprilie 1940, autorul proiecta ca ediția completă a operelor sale să fie inaugurată cu volumul conținînd: *Pe Argeș în sus, Satul meu, Biserica de altădată, Limpezimi* (facsimilul proiectului a fost reprodus în Ion Pillat, *Opere*, ediție de Cornelia Pillat, București, Editura Eminescu, vol. II, 1985, p. 18). Poetul era, așadar, conștient că *această* etapă i-a impus timbrul original.

Scanned with OKEN Scanner

Încă din *Pe Argeș în sus*, ideea structurantă era continuitatea genealogică. Ea produce sentimentul organicității, al trăiniciei, motivînd rara capacitate de a „recunoaște" ceea ce n-ai avut posibilitatea să cunoști : „Nu s-a clintit nimica și recunosc iatacul/ Bunicului pe care, viu, nu l-am cunoscut" *(Odaia bunicului)*. „Recunoașterea" se explică prin credința în avatari, fiind provocată și întreținută de prezența relicvelor evocatoare : „Văd rochia bunicii cu șal și malacov,/ Văd uniforma veche de «ofițir» la modă. Pe cînd era el Junker — de mult — sub Ghica Vodă/ Cînd mai mergeau boierii în butcă la Brașov.// Și lîngă bățu-i rustic, tăiat în lemn de vie,/ Văd putina lui unde lua băi de foi de nuc./ A scîrțîit o ușă... un pas... și-aștept năuc/ Să intre-aci bunicul dus numai pînă-n vie." *(idem)*. Repetarea verbului „văd" sugerează o privire vizionară în trecut, *dincolo* de obiectele încă *perceptibile*. Numeroase, atrăgătoare, aureolate de patina vremii, relicvele fac trecutul palpabil, „viu", oferind premisa unor zboruri imaginative în timp, bazate pe lecturi. Prin metempsihoză, poetul se vede „tînăr și palid bonjurist" *(Drum în noapte)*, simțindu-se dator să-i tansmită fiicei sentimentul unirii organice cu înaintașii : „Bunicul meu aicea se odihnea odată./ Pe banca de lemn rustic așează-te și tu,/ Fetița mea, pe locul în care-n vremi stătu/ Și mama — o fetiță ca tine — cu-al ei tată.// Privește dealul unde trăirăm în trecut,/ Și capul drag pe brațu-mi, proptit, așa, ți-l lasă./ Începe toată via și vechea noastră casă/ În sufletul tău tînăr din alte vremi făcut." *(Odihna tatii)*. Edificator în privința deplinei solidarități genealogice este pluralul „trăirăm", indicînd un sentiment pe care numai familiile cu adevărat vechi îl încearcă.

Sentimentul tonifiant al trăiniciei, declanșat de ideea permanențelor, și-a aflat expresia memorabilă în *Aci sosi pe vremuri*. Modele literare (ca să nu mai vorbim despre cele vestimentare...) se schimbă, crinolinele capătă aspect muzeal ca și versurile lui Lamartine, dar sentimentele fundamentale dăinuiesc : „În drumul lor spre zare îmbătrîniră plopii./ Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.// Nerăbdător bunicul pîndise de la scară/ Berlina legănată prin lanuri de secară.// Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, și din berlină/ Sări, subțire-o fată în largă crinolină.//

Scanned with OKEN Scanner

Privind cu ea sub lună cîmpia ca un lac,/ Bunicul meu desigur i-a recitat *Le Lac.*// Iar cînd deasupra casei ca umbre berze cad,/ Îi spuse *Sburătorul* de-un tînăr Eliad.// Ea-l asculta tăcută, cu ochi de peruzea.../ Și totul ce romantic ca-n basme se urzea.// Și cum ședeau... departe, un clopot a sunat,/ De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.// Dar ei în clipa asta simțeau că-o să rămînă...// Demult e mort bunicul, bunica e bătrînă..." Ceea ce unește sentimentele trăite la distanță de generații este existența unui „aici", echivalentul acelui „la noi" al lui Octavian Goga. *Aici (la noi)* lucrurile, oricît de umile, au un rost, încadrîndu-se în ordinea firii. Vetustețea plăcută a imaginilor (numai Goga a mai scris, în lirica patriarhalității, versuri atît de frumoase) subliniază caracterul nostalgic al evocării ; că este vorba de vetustețe savant ticluită o dovedește maliționzitatea acelui „desigur" din strofa reprodusă.

Sugestivă este prezența sintagmei „clipa asta" în finalul citatului. Poetul se plasează în trecut tocmai grație participării anamnezice la viața stirpei. Prin calitatea de a fi existat aievea, trecutul asigură imaginației un aer de stabilitate liniștitoare. Ilustrativă este *Calendarul viei*, unde resortul psihologic este bucuria înseninării : „Auzi pe sub podgorii un cîine care latră./ Te simți legat de toate — nu poți urni o piatră.// Aceste lucruri simple ce veșnice îți sînt !/ Ce sfîntă bucurie descoperi în pămînt." *(Mărțișor)*. Nu este o poezie a percepției senzoriale, ci obiectivarea unui proces intelectual : cel al liniștirii prin contactul cu natura domesticită. Pentru Bacovia, natura era imprevizibilă, amenințătoare tocmai prin aceasta ; și la Fundoianu exista pericolul ca natura să străpungă gardul protector al spațiului uman. În ciuda vastității decorului, natura din lirica pillatiană este un spațiu securizant. Ea este supusă omului, producînd liniște, răcoare și roade. În versurile de cuceritoare simplitate din *Calendarul viei*, artistul elogiază „adîncul rost al vieții" la care se supune, mărturisind sentimentul tonifiant al întineririi încercat la începutul fiecărui ciclu vegetal *(Mărțișor)*.

Că avem de-a face cu un evocator al relicvelor o dovedește și absența adevăratei poezii naturiste. Îl emoționează nu natura propriu-zisă, ci ceea ce rămîne după

încheierea ciclului vegetal : roadele. Lucrul este relevant în privința structurării „muzeale“ [1], de factură alexandrină, a imaginarului pillatian. Pentru acest creator, natura se definește ca premisă a roadelor, așa cum lumea antică s-ar fi justificat prin vestigiile transmise urmașilor. Cămara e un muzeu, iar bucatele sînt receptate cu ochi de plastician : „Văd pepeni verzi — smaragde cu miezul de rubin —/ Și tămîioșii galbeni ca soarele de vară.// Se-aprind fantasmagoric caise și gutui ;/ Trandafirii lampioane și lămpi de aur verde...“ *(Cămara cu fructe)*. „Pînza“ este realizată în atelier, pe baza amintirilor, sub imperiul „vrăjii“ produse de asocierea cu lumea pierdută a copilăriei. Este imaginea utopică a paradisului pierdut, mireasma fructelor jucînd aici rolul proustienelor madeleines. Mai discursiv apare acest lucru în poemul *Copil de-odinioară*. Dintre toate lunile anului, cel mai mult îi amintește de copilărie tocmai cea a culesului : „Copilăria-mi toată dă buzna la uluci,/ Cînd stă la poartă coșul cu struguri și cu nuci“ *(Septemvrie)*.

Cele două linii de forță ale liricii patriarhalității sînt, la Ion Pillat, nostalgia copilăriei și solidaritatea genealogică ; numai aceste coordonate fac atrăgătoare moșia, via, casa, toate relicvele : „Din Valea Popii, cucul mă strigă pe-a lui limbă.../ Și Argeșul șoptește : De ce ne părăsești ?/ De ce îți schimbi căminul, nimic cînd nu se schimbă/ Din deal de la Florica la parcul din Golești ?“ *(Adio la Florica)*. Tărîmul ce-i adăpostise copilăria devine cadrul modelator al subconștientului ; „Nu-mi părăsesc căminul, în suflet cînd îl duc“, citim în poemul citat.

Punctul de plecare al liricii patriarhalității este, firesc, amintirea : „Las altora tot globul terestru ca o minge,/ Eu am rămas în paza pridvorului străbun,/ Ca să culeg cu ochii livezile de prun/ Cînd alb Negoiul, toamna, de ceruri, se atinge./ (...) Să stau, pe cînd afară se stinge orice șoaptă,/ Privind cenușa caldă din vatra mea, de-acum —/ Și să aud deodată cu-nfiorare cum/ Trosnește amintirea ca o castană coaptă.“ *(Ctitorii)*. Încă din prima strofă a poemului (strofa inaugurală a volumului *Pe Argeș în*

---

1 O observăm și în pasiunea pusă de autor în întocmirea de antologii : *Poezia toamnei* (1921), *Antologia poeților de azi* (în colaborare cu Perpessicius, 1925, 1928), *Din poezia germană* (1942), *Poeți basarabeni* (1943) și altele.

sus) este subliniat substratul biografic al liricii : „Acolo unde-n Argeș se varsă Rîul Doamnei/ Și murmură pe ape copilăria mea,/ Ca Negru Vodă, care descălecînd venea,/ Mi-am ctitorit viața pe dealurile toamnei.“ Ctitoriei de cărămidă a bătrînilor Brătieni, Pillat îi alătură această ctitorie spirituală, ce s-a dovedit mai durabilă decît aceea de pe meleagurile argeșene. Registrul este pururi dublu (al amintirii — dominant — și al percepției, reale ori numai aparente) : „Privelişte menită să-mi fie o psaltire,/ Întîia mea credință și ultimul meu scut,/ Moșie aurită de-amurg și de-amintire,/ Deal albăstrit de lună, de dor și de trecut.“ *(Închinare)*. Atunci cînd percepția devine dominantă, versurile sînt seducătoare : „Tot mai miroase via a tămîios și coarnă,/ Mustos a piersici coapte și crud a foi de nuc.../ Vezi, din zăvoi sitarii spre alte veri se duc ;/ Ce vrea cu mine toamna, pe dealuri de mă-ntoarnă ?// Nu e amurgul încă, dar ziua e pe rod/ Și soarele de aur dă-n pîrg ca o gutuie./ Acum — omidă neagră — spre poama lui se suie/ Tîrîș, un tren de marfă pe-al Argeșului pod.// Cu galben și cu roșu își coase codrul iia./ Prin foi lumina zboară ca viespi de chihlimbar./ O ghionoaie toacă într-un agud, și rar/ Ca un ecou al toamnei răspunde tocălia...“ *(În vie)*. Dar ecoul permanent este cel al cărților, lucru previzibil la un alexandrin : „Butucii ard în sobă cu trosnet și scîntei./ Din rodul vieț tale ești bucuros să bei— // Cucernic pentru oaspeți ridici cîte-o bărdacă,/ Pe frații-n poezie nu-i uiți cu cana seacă.// Și, ca poet al viei serbîndu-i sfîntul hram, Închini pentru Horațiu, Virgil și Francis Jammes.“ *(Undrea)*

Cărțile sînt pandantul celuilalt referent predilect : amintirea. În multe cazuri, se suprapun (trecutul apare ca element de stabilitate, ca reper liniștitor). Într-un rînd *(Ghenar)* este chiar mărturisită opțiunea pentru plăcerea sigură a lecturii, în detrimentul celei posibile oferite de arta cinegetică. Asemeni altui mare evocator al patriarhalității — Mihail Sadoveanu — Ion Pillat creează, porind de la datele concret-biografice, o utopie a societății preindustriale[1], cu viață tihnită, muncă senină și hanuri idilice unde „e cald, icoană nu-i,/ Miroase a iubire, a mere, a gutui.“ *(Gustar)*.

---

1 Vezi Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau Utopia cărții*, București, Editura Eminescu, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

Imaginarul pillatian este irigat de amintire, fapt dovedit cu prisosință de viitorul optativ utilizat în *Cireșul*. Ceea ce ne interesează este raportul între realitatea *evocată* (a relicvelor) și cea *instituită* de fantezia artistului. Spre deosebire de Fundoianu, bunăoară, care crea noi realități formale, la Ion Pillat prevalează evocarea. Trecutul părîndu-i viu [1], amintirea este referentul pururi prezent. O excepție o constituie aceste distihuri înrudite cu *Priveliștile* lui Fundoianu : „Din bulgării vin care cu vinete și verze./ Se-afundă-n zări, departe, un unghi obtuz de berze.// Am întîlnit o fată cu tufănele-n brațe./ Un vînător la iazuri a tras cu pușca-n rațe.// Aud prin porumbiște chelălăind ogarul./ Lovește rar și ritmic butoiul gol, dogarul.// Azi n-a lăsat poștașul ziarele din tîrg ;/ Dar mere poleite ca-n basme dau în pîrg.// Pesemne-n coșul nopții vrea soarele să cadă ;/ Au început de-o vreme și zilele să scadă.“ *(Septemvrie)*. Ironic, finalul („La lampă, și cînd ziua cu totul s-o umbri,/ Voi reciti *Pasteluri* de V. Alecsandri“) atrage atenția tocmai asupra diferenței față de creatorul pastelului românesc.

Ceea ce dăunează, după 1923 îndeosebi, liricii lui Ion Pillat, este ambiția de colecționar. Asemenea entomologului ce-și completează, metodic, insectarele, poetul nostru nu lasă să-i scape nimic neevocat. Poezia se diluează ; vedem totul, dar reținem din ce în ce mai puțin. Manifestată inițial de autor, diminuarea puterii de selecție se transmite lectorului. E. Lovinescu i-a reproșat pe bună dreptate lui Ion Pillat „monografismul“ viziunii [2]. Același critic reproșa intenția programatică [3] din volumul *Biserica de altădată* (1926), intenție arătată cu degetul și de G. Călinescu. [4]

---

1 Într-un singur poem *(Toamnă)* se vorbește despre trecutul „mort“, fără a se modifica prin aceasta imaginea de ansamblu asupra liricii pillatiene.

2 „Adevărată monografie rurală, *Satul meu* (1927) e prea schematic și prea voit prozaic.“ (E. Lovinescu, *op. cit.*, vol. 6, p. 88.) G. Călinescu reia aproape *ad-litteram* observația : „Tot atît de fals este ciclul *Satul meu*, monografie în stanțe a comunei rurale.“ (G. Călinescu, *op. cit.*, 777.)

3 „Există în acest volum o intenție programatică cu atît mai evidentă cu cît nu e vorba de o poezie mistică izvorîtă dintr-un sincer sentiment religios.“ (E. Lovinescu, *op. cit.*, vol.6, p. 88.)

4 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 777.

Scanned with OKEN Scanner

Există în *Caietul verde* două poeme *(Sînge străbun* și *Scitul)* unde intuiția genealogică ne trimite gîndul la *Pajerele* lui Mateiu Caragiale : „Cînd noaptea mi se lasă pe pleoapă,/ Ursita zilei de-astăzi de-a apus,/ Vuind mă fură vremea ca o apă/ Și-o iau pe firul sîngelui în sus." *(Sînge străbun).* Același glas al sîngelui „vorbește" în *Scitul,* evocare a unor fabuloase lumi apuse : „Cînd pînă-n zări e cîmpul numai iarbă/ În jocuri de lumină și de vînt,/ Cînd herghelia se repede oarbă/ Și-l vîntură cu coama la pămînt,// De-mi sună-n cer întîiul tunet goarna/ Și bubuie din depărtări în depărtări,/ În sînge mi se dezmorțește iarna/ Și ce-a fost mort învie din uitări." Credința în metempsihoză se confirmă în strofa finală : „Aud prin vreme scîrțiit de care./ Galop adînc vuind spre răsărit./ Și inima îmi bate tot mai tare/. Chemîndu-mă cu sîngele meu scit." Este aici aceeași căutare a ascendenței ereditare „tulburi", pe care G. Călinescu o semnalase în versurile mateine. La autorul *Pajerelor* poate fi raportat și poemul *Nomadul,* scris în 1940. Reproduc strofa inaugurală, pentru superbul vers subliniat : „Gorgane, taine unde își dorm regii/ Un dor neogoit de pribegiri — / *Sub iarba stepei vălurind umbriri, (s.n.)*/ Călare stau cu arcu-n mîini vitejii".

Odată cu ciclul *Țărm pierdut* se trece de la evocarea ascendenților direcți (cunoscuți) la sondarea înaintașilor spirituali. Afectivitatea și cultura „conlucrează" în stabilirea opțiunilor : „Stă marea ca o treaptă de senin/ Pe care urcă insula-n lumină,/ Și templul din pădurea de măslin/ Se-nalță gol și viu ca o tulpină,/ (...) Lăsați-mă să vin iar la părinți./ Doar clipa mea se cerne cenușie,/ Doar lutul meu se surpă-n suferinți./ Aici lumina dăruie vecie." *(Helladă).* Caracterul vizionar al poeziei sporește, artistul recunoscîndu-și „sufletul" în vestigii antice : „Mînăstire ancorată pe pămîntul lui Apollo,/ Dafni, sfinte cărămizi,/ Cine va reda vreodată sufletului meu de-acolo/ Umbrele de chiparizi,// Cerul dimineții clasic conturat cum e o cupă/ De lumină cu argint,/ Și în inimi călătoare dorul primăverii după/ Eleusis și Corint !" *(Dafni).*

Ideea reîntrupării se asociază la Ion Pillat cu aceea a intuirii („presimțirii") unor realități apuse. O dovedesc aceste versuri din volumul *Limpezimi :* „Ce descîntec curge-n mine ? Cum se face ?... Se desfac/ Cunoscutele

Scanned with OKEN Scanner

privelişti în bătrînul tău conac./ N-am mai fost aici şi totuşi mi-amintesc de altădată/ Şi îmi aflu cu uimire ţara mea adevărată,/ Cum descoperă copilul basmul presimţit de mult." *(Cloşani)*. Semnalez în acest context şi „visul" din *Bătrînii*. Dăinuirea lui presupune o metempsihoză în plan colectiv : „Din vîrf în vîrf se-alungă ecoul pînă tace,/ Înmormîntînd chemarea din vremurile dace,/ Trezind năvalnic visul ce n-a murit de-atunci.../ Şi, iată, visul creşte pe lanuri şi pe lunci,/ Pătrunde viu în case şi-n inimi fără frică./ Cu mic şi mare, sate de-a valma se ridică." Prezentarea evocatoare (pseudoamintirea) este expresia capacităţii imaginative a artistului. El este tradiţionalist prin încrederea nestărmurită în caracterul „poetic" al nostalgiei (pe care Arghezi o refuza) : „Balcic, nostalgic cum e luna,/ Albind pereţii rîpelor pustii,/ Podind pe valuri licărite bruma,/ Veghind cu basme moarte vremuri vii." *(Balcic)*. La Ion Pillat nostalgia după momentele *imaginate* prevalează asupra celei pentru momentele trăite ; nu se ajunge, totuşi, la nostalgia aproape metafizică a originilor, întîlnită doar la marii vizionari.

Tradiţionalismul poetului este reliefat în volumul *Biserica de altădată ;* inegal ca valoare, el conţine puţine lucruri menţionabile. Semnalez, înainte de toate, descendenţa din Dosoftei în adoptarea limbajului obedienţei şi al evlaviei *(Rugă ca să încep)*. Perspectiva domestică asupra divinităţii crecază o impresie plăcută de naivitate şi frusteţe : „raiul e o casă din Muşcel", Treimea se compune din „gospodari chivernisiţi", iar dreptii vin „în straie albe ca în sat la noi" *(Mreaja)*. În *Monahul la capre* atrage atenţia fina surprindere a tulburărilor erotice ale sihastrului silit, asemenea sfîntului Anton, să reziste păgîneştilor ispite.

În climatul literar interbelic, de extraordinară complexitate, s-a manifestat un proces de convergenţă care nu a dus, totuşi, la confundarea orientărilor polare. După ce, în *Cartea a cincea*, am prezentat aspiraţia spre echilibru la cei mai intransigenţi partizani ai modernităţii, se cuvine evidenţiată acum „deschiderea" spre nou a conservatorilor. Într-o epocă în care reformatorii reuşiseră să impună dezideratul diferenţierii, clasicizantul Pillat a fost şi el tentat să propună o convenţie literară inedită : *Poeme într-un vers* (1936). Autorul îşi făcuse

Scanned with OKEN Scanner

iluzii în privința inovației [1] (în paranteză fie spus, ea fusese imitată în *La Nouvelle Revue Française !* [2]); pentru uzul propriu, își alcătuise un dosar al ecourilor din presă (*Pro și contra „Poemului într-un vers". Spicuiri din critica epocii* [3]), ceea ce nu realizase pentru alte opere ale sale.

Experimentul trebuie înregistrat cu toate că, în timp, a fost lipsit de ecou, nedovedindu-se profitabil nici pentru evoluția liricii pillatiene. Titlul însuși este impropriu și nu numai pentru că versificația ar începe de la distih, cum afirma G. Călinescu [4]; nimeni nu-l putea obliga pe autor să opteze pentru convenția prozodică tradițională [5]. Și apoi, în lipsa unei adevărate tensiuni lirice, versurile din acest volum nu devin poeme.

Placheta se deschide cu enunțul intitulat *Poemul într-un vers:* „Un singur nai, dar cîte ecouri în păduri." Inițial, artistul folosise „vers" în loc de „nai". În același manuscris [6] apărea varianta: „Un singur vers șoptește-mi, aud poemu-ntreg". Autorul mizează pe ecou, propunîndu-și doar să declanșeze potopul de sugestii. În *Inscripții pentru cărțile mele* (1941) afirma deschis această intenție („C-un singur vers am încercat să farmec/ În tine-o lume de simțiri și vis —/ Pătrunde-l cum pătrunde-n zori lucirea/ Priveliștii printr-un oblon deschis."), susținută de convingerea exprimată în „poemul într-un vers" intitulat *Artă poetică:* „Nu vorbele, tăcerea dă cîntecului glas". Lucrurile au fost spuse foarte clar în prefața din 1936: „Dintr-un singur vers, în care ca sugestie intră și titlul, se pot dezvolta poeme întregi după puterea de realizare a fiecăruia./.../ Poemul într-un vers ar fi acela în

---

1 În prefața volumului, Pillat vorbea de „un gen nou", precizînd că „poemul într-un vers nu trebuie confundat cu epigrama greacă, rubaiul persan sau haikai-ul (= haiku, *n.n.*) japonez". (Ion Pillat, *Opere*, ed. cit., vol. III, p. 358.)

2. Despre ciclul de *Monostihes* publicate de Emm. de Lohac și despre ecoul în critica românească, v. Ion Pillat, vol. cit., p. 668-670.

3 *Idem*, p. 666.

4 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 780.

5 Este de menționat totuși că poetul și-a mărturisit opțiunea pentru versul de 14 silabe (vol. cit., p. 358).

6 *Ibidem*, p. 555.

Scanned with OKEN Scanner

care unul singur e scris, cel dătător de mișcare, iar celelalte rămîn sugerate pînă la sfîrșitul poemului presimțit.“ [1]

Cele mai multe dintre enunțuri sînt „definiții“ metaforice [2]: „Cămile-ngenuncheate venite din Altai“ *(Gorgane pe Bărăgan)*; „La gura sobei gîndul, tovarăș călător“ *(Veghe)*; „O jucărie spartă găsită într-un pod“ *(Copilărie)*. Altă dată întîlnim o antropomorfizare: „A strîns albastru-n brațe și-l leagănă mereu“ *(Golful)*. Tot o analogie se află în *Despăduriri*: „Se duc pe rîul vremii toți anii mei, bușteni.“ Ideea de a pretinde lectorului „un efort de imaginație și fantezie creatoare“ [3] se înscrie în descendența simbolismului; viciul procedeului stă în faptul că este avut în vedere tot un poem amplu („presimțit“), nu monostih.

IV

Definirea lui Ion Pillat drept un Alecsandri trecut prin experiența simbolistă și beneficiind de ea impune comentarea acestei experiențe care a marcat începuturile majorității poeților din generația lui. În timp ce Adrian Maniu, Ion Vinea, Ion Barbu vor nega estetica simbolistă, Ion Pillat este ilustrativ pentru procesul general de asimilare a ei în convenția literară clasicizantă. În marea *Istorie* publicată în 1941, G. Călinescu definea „momentul 1923“ (anul imprimării volumului *Pe Argeș în sus*) prin „autohtonizarea simbolismului“; spațiul cel mai amplu în analiză era dedicat lui Ion Pillat. Am preferat să vorbesc despre „asimilarea“ după primul război mondial deoarece autohtonizarea se produsese înainte, opera bacoviană oferind proba cea mai elocventă; nu și singura!

Primele volume ale lui Ion Pillat sînt marcate de influența neosimbolismului francez de la cumpăna veacurilor; era un avatar conservator, academizant, al simbolismului, dovedindu-se o adevărată punte spre parnasianism, în ciuda faptului că acesta din urmă apăruse ca reacție... antisimbolistă. Opțiunea lui Pillat se explică prin

---

1 *Ibidem*, p. 358-359.

2 Lui G. Călinescu (*op. cit.*, p. 779) ele îi aminteau tehnica lui Jules Renard.

3 Ion Pillat, vol. cit., p. 359.

Scanned with OKEN Scanner

structura de alexandrin a creatorului, care îl împiedica să alunece spre tragicul patetism bacovian ori spre frivola viziune minulesciană. Aceeași structură de creator l-a determinat să întocmească, după primul război, întîia antologie tematică din literatura noastră [1], alcătuită în principal din versuri ale simboliștilor. Cuprinde 86 de autori, de la Alexandru Sihleanu pînă la tinerii care nu-și adunaseră, pînă atunci, poeziile într-o carte.

Vorbind despre versurile juvenile ale scriitorului, G. Călinescu observa că „simbolismul lui Ion Pillat e mai mult în direcția clasicizantă a lui Moréas, fără vag și fără neagră melancolie" [2]. Pe aceeași pagină, criticul vorbea despre „simbolismul în tonuri mai limpide, neoclasicizante". Și în poemele de după întîiul război, G. Călinescu reafirma caracterul clasicizant al operei pillatiene, indicînd doar schimbarea modelelor. [3]

Versurile dinaintea primului război ni-l arată într-adevăr drept reprezentant neoclasic avînd lecturi din moderni (simboliști și neosimboliști), cultivînd prozodia tradițională (inclusiv forme fixe, de preferință sonetul) și temele auguste (motive din mitologia greco-romană abundă), fără a ocoli efectele rafinate de tipul celor promovate în cercurile macedonskiene (vezi *Stelei Hesper, Cutezătorul* ș.a.). Dintre realizările simboliste ale începuturilor merită semnalate cel puțin *Departe* și *Murmur crescînd pe valuri.*

Ceea ce interesează în chip deosebit sînt, desigur, primele simptome de individualizare a tonalității. Le întîlnim în poemul *Întoarcere,* scris în 1910 : „Prin crăpături de-obloane lumina, pete-pete,/ Pătrunde pe podele, pe pat și pe perete,/ Așa cum altădată încet s-a așternut/ Cînd odihneam aicea sub albul așternut./ Iatacul e același și-n tihna lui adie/ În bîzîit de muște, bătrîna melodie/ Și ornicul rostește clipita de demult — / Da, toate

---

1 Ion Pillat, *Antologia Toamnei,* București, Editura Viața Românească, 1921 (pe coperta interioară era indicat titlul : *Poezia toamnei. Antologie).*

2 G. Călinescu, *op. cit.,* p. 774.

3 „În *Caietul verde* se simte rigiditatea goetheană, înrîurirea clasicismului de sursă germană, peste stratul neoclasicismului francez." (*Ibidem,* p. 778.) „*Țărm pierdut* (1937) nu mai aduce nimic nou. E același clasicism cu Pan, Ulise, Elena, păstori, într-același eclectism Goethe—Stefan George—Rilke—Moréas." (*Ibidem,* p. 780.)

Scanned with OKEN Scanner

sînt aceleași : le văd și le ascult./ Și zilele pierdute revin. Simt că mă cheamă/ Privirea mea uitată din poza prinsă-n ramă,/ Cu ochii mei, cu ochii dintîi — și simt pe piept/ Cum giulgiul amintirii se lasă — și deștept/ Privesc cum îl atîrnă drept coviltir pe toate." Exploatarea lirică a sugestiilor oferite de lucrurile vechi fusese începătățenită, în literatura noastră, de simboliști, individualizarea vocii lirice pillatiene înscriindu-se în această direcție. Este explicabil de ce prima variantă (intitulată *Înapoiere)* a poemului citat „a fost trecută, ca poezie de sine stătătoare, în *Pe Argeș în sus*" [1].

Am atribuit asimilării simbolismului meritul de a fi contribuit în chip decisiv la revigorarea convenției clasicizante. Înainte de a o discuta, o scurtă paranteză recapitulativă se impune, dat fiind că, între anii 1908 și 1916, înregistrasem o adevărată „hegemonie" a simbolismului în mediul literar românesc. Urmarea fusese „clasicizarea" curentului, într-un interval scurt : cca. 1916—1919.

Convențiile literare se rod, îmbătrînind precum ființele vii. După 1920, simbolismul încetează a mai fi o forță reformatoare în climatul nostru literar (își epuizase, practic, resursele cu adevărat revoluționare încă din 1916, cînd detașarea de simbolism devenise necesară ; numai condițiile istorice obiective au întîrziat procesul declanșat prin 1914—1915). Curentul care fascinase, timp de două decenii, pe înnoitorii liricii noastre este privit cu luciditate și nemaifetișizat : „ne numim simboliști, fiindcă ne trebuie etichetă. Acei ce vom avea talent vom rămîne, oricîte pietre ni se pregătesc. Ceilalți ne vom duce la porțile uitării, ca și cei făr' de talent dintre semănătoriști și poporaniști. Școala nu protejă pe nimeni și n-are nici o forță. Talentul e unica selecțiune." (B. Fundoianu, *Lămurire,* 1918.) [2] Noile generații nu-și mai fac iluzii că se pot afirma prin simpla aderență la estetica mișcării. O dovedește și un text al lui N. Davidescu, unde este susținută ideea lui Fundoianu : „Simbolismul

---

1 Indicația, însemnată pe manuscrisul poetului, aparține autorului (vezi Ion Pillat, *Poezii*, ediție îngrijită de Cornelia Pillat, București, Editura Eminescu, vol. I, 1983, p. 364).

2 B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, ediție de Vasile Teodorescu, București, Editura Minerva, 1980, p. 6.

se confundă astfel cu însăși poezia noastră de azi. În cadrul ei, firește, au fost și scriitori buni și scriitori proști. Unii s-au căutat pe sine, s-au găsit și și-au săpat, în medalii vrednice de admirație, chipul, iar alții au pastișat; cei dintîi își au soarta de totdeauna și de pretutindeni a talentului autentic și autentificat, iar cei de pe urmă, înzestrați doar cu darul de imitație al papagalului și cu virtuțile de sonoritate ale gramofonului, după ce se vor fi desfigurat îndeajuns prin desfigurarea modelelor alese, vor fi poftiți la tăcere și la uitare."[1]

Am citat anterior (vol. II, p. 230) opinia exprimată, în 1914, de N. Davidescu, potrivit căreia simboliștii sînt „clasicii de mîine" ai literaturii noastre. Previziunea s-a dovedit exactă, operele simboliste avînd, în perioada interbelică, dublă funcție modelatoare: prin preluare necritică (de către epigoni) și prin reacție polemică (Ion Barbu, avangarda „istorică" etc.).

Fără ecou major imediat, „hegemonia" simbolismului începuse să fie contestată încă înaintea anului 1916, de Ion Vinea, Tristan Tzara și alții. Contestările au tulburat apele climatului reformator, readucîndu-l într-o stare de eterogenitate și ebuliție creatoare, asemănătoare celei din jurul anului 1900.

Cînd forța de șoc a simbolismului încetează („criza de autoritate" a curentului s-a declanșat în timpul războiului, accentuîndu-se în primii ani postbelici), el se integrează tradiției, astfel încît, între cele două războaie mondiale, înregistrăm (alături de inevitabilul și neînsemnatul simbolism epigonic[2]) *neosimbolismul* cultivat de poeți precum Ion Pillat, Camil Baltazar și alții. Dintre marile reviste interbelice, *Viața Românească* a manifestat preferința cea mai clară pentru avatarurile contemporane ale simbolismului.

Simbolismul interbelic este o realitate complexă. Mulți dintre simboliștii de la începutul veacului continuă să fie prezențe literare active (George Bacovia[3], Ion Mi-

1 N. Davidescu, *Aspecte și direcții literare*, ediție de Margareta Feraru, București, Editura Minerva, 1975, p. 323.

2 El a fost ilustrat și de unii autori tratați în alte capitole ale cărții noastre: Mihail Sevastos, George Fonea, George Gregorian etc.

3 Statutul literar interbelic al autorului *Plumbului* l-am discutat mai pe larg în: *George Bacovia. Nuanțări*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 74-110.

Scanned with OKEN Scanner

nulescu, I. M. Raşcu, Ovid Densusianu etc.), alţii, deşi debutaseră anterior, se impun abia acum atenţiei publicului (Ion Pillat, Demostene Botez etc.). Manifestările tardive nu sînt, automat, desuete, chiar dacă estetica aceasta avea deja aerul de „datat" (ca orice piesă de muzeu), ci reprezintă încă o realitate artistică vie. Reeditările (Minulescu, Bacovia, Stamatiad, ba chiar şi aproape uitatul, astăzi, Viţianu) şi editările tîrzii (D. Iacobescu, Şerban Bascovici) dovedesc în mod nemijlocit interesul publicului pentru literatura simbolistă. Dar, exceptîndu-l pe Bacovia, ceea ce se creează în perioada interbelică nu schimbă imaginea de ansamblu asupra poeziei bazate pe estetica amintită, aducînd doar nuanţări şi conturări mai precise ale universurilor lirice individuale.

Simbolismul şi neosimbolismul din perioada interbelică au fost ilustrate şi în părţi întinse din operele unor autori trataţi în alte capitole ale *Istoriei* de faţă : George Topîrceanu, Al. O. Teodoreanu, Nicolae Davidescu, G. Bărgăuanu, Mihai Moşandrei şi alţii. I-am înregistrat în prezentul capitol numai pe autorii la care practica literară *dominantă* se subsumează (neo)simbolismului. Căci acest curent „irigă" creaţia multora dintre scriitorii noştri interbelici, unii fiind „convertiţi" la alte convingeri estetice *după* ce practicaseră (Nicolae Davidescu, bunăoară, susţinuse şi doctrinar) simbolismul.

Voi începe, aşadar, cu autorii ce publicaseră cărţi înaintea primului război, continuînd să scrie în perioada interbelică. Alexandru Gherghel vorbeşte, în versuri despre „simfonie de suspine" *(Mîngîiere, Cînd toamna...)*, aiurare *(Flori pale, Cînd toamna...)*, agonie *(Flori pale, În amurg)*, voluptate *(Turnaţi din vinul roşu, Daţi-mi trista voluptate)* şi delir *(Cînd toamna..., Daţi-mi trista voluptate)*. Nu lipsesc „fiorii" toamnei *(Daţi-mi trista voluptate)*, gemetele crengilor uscate *(Mîngîiere)*, atmosfera funerară *(Cîntec de doliu)* şi „mistica vibrare de note ideale" *(În amurg)*. O adevărată aglomerare de mijloace simboliste găsim în acest din urmă poem : „Măreţ, Apollo, tainic — un rege-n agonie —/ Se scufundă în marea de vagă nostalgie/ Aprinsă ca petala de sîngerată roză :/ Apusul era însăşi a lui apoteoză./ Pădurea desfrunzită, în veci misterioasă,/ Pierdută-n aiurarea din zarea luminoasă/ —

O oaste îndoliată pe margini de abise —/Vestià domnia umbrii prin muzică de vise."

Pregnantă este, la acest contemporan al lui George Bacovia, prezența pustiului. Inima este „soră cu lumea pustie" *(Melancolie)* și, în alt poem, „Pustiul crește-n sufletul în doliu/ Încet... încet, și-ascult cum peste fire/ — Ca peste lumea din a mea iubire —/ Întinde toamna umedul linţoliu..." *(Tîrziu)*.

În *Pribegi...*, Alexandru Gherghel dezvoltă motivul tratat de Alexandru Macedonski într-un poem publicat în 1890 : *Ţiganii* [1]. Nedorita discursivitate din finalul poemului („Ţiganii trişti se duc mereu/În cînt de coarde tînguios.../ Simbol în ei văd — negrăit/ De dureros !"), ca și prezența cuvîntului „simbol" în *Melancolie*, indică preocuparea scriitorului de a atrage atenția asupra esteticii în vogă la 1906, cînd apărea volumul cuprinzînd versurile citate.

Alexandru Theodor Stamatiad oferă imaginea insolită a clasicizantului... insurgent. Voindu-se reformator al poeziei, a fost în permanență partizan al noului, pe care l-a acceptat fără a fi fost capabil să-l și provoace. Confundînd noutatea cu excentricitățile (preluate, în bună măsură, de la Alexandru Macedonski), n-a putut fi un adevărat novator. Atras de tendințele moderne de la începutul secolului, s-a orientat spre simbolism, militînd activ pentru impunerea acestuia.

Deși lansat de Macedonski (în 1905), cartea de debut *(Din trîmbiţe de aur*, 1910) ni-l arată emul al lui Ion Minulescu. Ca și la acesta, găsim la Stamatiad o exagerare, o adevărată „inflație" a procedeelor. Din cauza discursivității pe care scriitorul n-a putut-o evita, estetica simbolistită este trădată în spirit, cu toate că i se respectă litera. Aflat sub mirajul modei simboliste, adoptă „strategia" retorică a „școlii" (numere fatidice [2], elemente de vocabular), temele (nebunie, agonie [3], plecări spre ținuturi îndepărtate [4] și vagi) și pune în scenă decoruri și

---

1 Unele versuri de aici vor fi folosite de Macedonski, în 1916, la compunerea *Rondelului ţiganilor*. De la Macedonski, motivul fusese preluat și de Karnabatt (*Ţigani*).

2 *Palatul cu şapte coloane* (în volumul de debut).

3 Un poem din primul volum se cheamă chiar *Agonie*.

4 Vezi *Spre alte ţări*, în același volum.

Scanned with OKEN Scanner

figurații simboliste. Sînt prezente elementele fundamentale ale esteticii preluate : vis, senzorialitate, muzicalitate, erotism. Ceea ce i-a lipsit autorului a fost discreția, suavitatea inerentă adevăratului simbolism ; urmărit ca efect, inefabilul a fost subminat de discursivitate și elocință. Stamatiad este retoric, grandilocvent, accentuînd în mod supărător efectele, asemenea dirijorului care sufocă violoncelul din cauza alămurilor.

Înaintea primului război mondial, s-a numărat printre promotorii versului alb, uneori doar simulat prin fragmentarea tipografică a unităților prozodice tradiționale. Cînd larga acceptare a simbolismului a făcut ca acesta să fie integrat tradiției poetice românești, Stamatiad a pierdut contactul cu tendințele realmente înnoitoare. Încă din volumul *Mărgăritare negre* (1918) se contura simbolismul epigonic (*Simfonie în negru, Spleen* etc.), pe care poetul îl va ilustra în perioada interbelică, atunci cînd modernistul cuminţit trece drept poet important. Somptuoasele preţiozităţi tematice și stilistice de factură macedonskiană, frivolitatea minulesciană, patetismul (propriu !) și marea disponibilitate în adoptarea și vehicularea convenţiilor în vogă au asigurat versurilor sale o largă audienţă. Modernist mai mult în intenţie decît în realitate, Alexandru Theodor Stamatiad a repurtat, în timpul vieţii, succese răsunătoare, premiile [1] și reeditările [2] fiind indiciile cele mai grăitoare. Relativitatea succesului șochează, dacă ne gîndim că laureatul „de meserie“ era contemporan și (la premii doar) concurent cu Arghezi, Barbu, Blaga, Bacovia...

A cultivat poemul în proză (*Cetatea cu porţile închise*), îngroșînd supărător efectele retorice. Tălmăcirile (Baudelaire, Oscar Wilde, Maeterlinck, Horaţiu, Paul Eluard, Sento Sarasvasti, Ivan Goll, poeți americani) i-au adus o meritată notorietate în domeniu, deși cele din literaturile asiatice (Li Po, Omar Khayyam, poezie chineză și japoneză), fiind realizate prin intermediar, sînt mai degrabă creaţii pe motive date.

1 Premiul Societăţii Scriitorilor Români (1922 și 1931), Premiul Academiei Române (1924, 1926, 1936), Premiul Ministerului Artelor (1923), Premiul Naţional de poezie (1938) !

2 Patru ediţii la *Din trîmbiţe de aur*, trei la *Mărgăritare negre*, cinci la *Pe drumul Damascului*, trei la *Cetatea cu porţile închise* ; și unele volume cuprinzînd traducerile făcute de Stamatiad au avut reeditări.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Vițianu a publicat versuri (originale și traduceri), proză și teatru. Inegalitatea scrierilor sale a făcut ca exegeții să se oprească rar asupra lor și lucrările de sinteză să-l înregistreze cu parcimonie.

Predilecția pentru mitologie sare în ochi la tot pasul (reprezentativ este poemul *Idile vechi*), tratarea vechilor motive fiind simbolistă. Dezideratul noutății a fost clar la poetul preocupat de „Neprevăzutul Nou, ce-l caut ca un al doilea Prometeu" *(Venera de astăzi)* și de „monstrul nou" : *Misterul* (un poem se intitulează astfel). Bizarul este asociat cu lumea barbară *(Egipteana)*, din care este inspirat și poemul *Voluptatea pisicilor* : „O, barbari idoli, resturi uitate/ Din metempsihoza credințelor vechi,/ Lugubre mi-ajung și-mi pătrund în urechi/ A voastre glasuri desmormîntate !// Pe-al nopții sîn, ce tremură-n aer/ De spasmul electric în care vibrați,/ Culcat, eu vă sorb cu toți nervii-ncordați/ Oroarea rece a straniului vaer !" Este anticipat aici cel mai bun text al Claudiei Millian : *Pisicile*.

Mult mai interesantă este apropierea de George Bacovia, în perceperea frumuseții (neacreditate încă, înaintea primului război mondial !) a disonanțelor. Am arătat că, multă vreme, Muzica a fost redusă la similitudine și concordanță, văduvită fiind de frumusețile stranii rezultate din valorificarea creatoare a disonanțelor. Primul mare scriitor român care le-a valorificat a fost George Bacovia, aceasta individualizîndu-l, de altfel, în generația lui. Cu atît mai importantă este, de aceea, dorința aproape uitatului Alexandru Vițianu de a asculta, în 1910, „disonanța plăcută și vagă" produsă de „mecanismul secret al Naturii" *(Cîmpiile-ntinse și verzi...)*. El se numără printre primii noștri poeți cu gustul disonanțelor ; Bacovia le-a cultivat, fără să le considere plăcute ! Într-un celebru poem *(În grădină)* el notează, dimpotrivă : „discordant și înfiorător,/ Scîrțiie toamna din crengi ostenite".

De George Bacovia amintește și modul receptării lumii citadine, în *Duminici de oraș* : „Și ca în bîlciuri, policrome/ Se-amestecă figuri pe străzi/ Și-arome/ Și se revarsă de prin mahalale/ Ca apa din canale/ Și merg cu afectate poze/ La butoniere avînd roze..." Mai grăitoare în privința perceperii afectării sînt versurile inaugurale din *Ironie meschină* : „De unde-apărurăți, grotești îmbinări/ De linii vagi și contururi bizare,/ Cu-a voastre

Scanned with OKEN Scanner

grimase și iuți contractări/ De clown cu sfori care-i pun în mișcare ?“ Receptarea prin prisma circului a mediului citadin [1] este de sorginte simbolistă.

În volumul din 1924 *(Fericirile nebănuite)*, Alexandru Vițianu reia motivul „comedianților“, dar perspectiva se schimbă, efectul urmărit producîndu-se, de astă dată, grație contrastului între veselia afectată din spectacole și monotonia vieții din vechile tîrguri. Circul este o prezență benefică, grație ineditului adus în atmosfera bacoviană : „În tîrgurile de provincie cu două-nguste trotuare,/ Cu nopți de plumb strivind pleoapa anemicelor felinare,/ Deodată-n somnolența zilei, fără ca nimeni să se-aștepte,/ Figuri străine apar pe stradă, prin case, sau urcînd pe trepte...// Primiți cu un surîs ce-nseamnă și indulgență și miracol,/ Comedianții vînd bilete pentru un grandios spectacol,/ Și-n seara aceeași, în vreo sală din tîrg, desigur cea mai mare,/ Se-ngrămădește lumea-n zgomot, în aer rău și-n enervare.“ *(Comedianții)*.

Evocatorul cel mai cunoscut al plictisului provincial de odinioară a fost Demostene Botez. El se înscrie în tradiția [2] romanței dulcege, nostalgice. Preluînd motivul și tonalizarea [3] din poemul lui Mihail Săulescu, Demostene Botez aduce, în plus, conștientizarea banalității melodiei evocate : „Au fost odată inimi ce-au tremurat nebune/ În cîntecul acela continuu și banal,/ Ce-l auzim în stradă și-n suflete ne pune/ O nostalgie tristă de nopți tîrzii de bal.“ *(Cîntа o catirincă)*. Format în anii de vogă ai esteticii simboliste, poetul vehiculează cu naturalețe elementele acesteia (ele nemaiapărîndu-i ca expresii ale frondei artistice), nota personală fiind conferită de orientarea lor spre sugerarea dezolării provinciale. Tristețea însăși pare moștenită („atavică“) în mediul marcat de birturi, cafe-

---

1 Banalitatea agasantă a acestui mediu este zugrăvită în versuri din 1915 *(Ah, tocul și tamponul oficial...)* a căror tonalitate ne-o readuce în memorie pe cea din malițioasele versuri semnate de A. Mirea ori George Topîrceanu. Un alt text de tinerețe *(Fantezie)* îl apropie de Dim. Karnabatt și de Eugeniu Ștefănescu-Est.

2 Tipărind poemul *Pendula veche de stejar* (1899), Gheorghe Orleanu inaugura tradiția autohtonă a romanței „retro“, de factură „simbolistă“, în care se vor încadra ulterior Săulescu, Botez și alții.

3 Tipic gest clasicizant.

nele, cîntece de cerșetori, căldură moleșitoare, flașnete, unde singurele lucruri deosebite se petrec în circurile iarmaroacelor *(Tristeți atavice)*. Spre deosebire de Gheorghe Orleanu și de Mihail Săulescu, Demostene Botez asociază desuetudinea (gustată cu voluptate de primii doi) cu banalitatea plictisitoare (în *Tristeți atavice* se vorbește de „valsuri vechi și anodine"). În finalul poemului, tristețile sînt asemănate moaștelor de care poetul nu găsește puterea să se distanțeze.

Expresia plenară a plictisului provincial o aflăm în *Spleen de duminică* și, îndeosebi, în *Duminici*: „E liniște pe stradă, oboseală ;/ Ceva greoi apasă urbea noastră./ Un servitor în haina lui de gală,/ Cu capul gol, de-o oră așteaptă-n poartă.// Se văd ferești cu storurile trase,/ Nu cearcă nimeni ușile-ncuiate,/ Apasă grea tăcerea peste case, —/ Duminici lungi, duminici întristate." Ziua de odihnă și distracție devine, surprinzător, cea mai tristă, în mediul apăsat de liniște și torturat de plictiseală.

Tonalitatea specifică lirismului lui Demostene Botez este aceea a evocării plictisului provincial, mai chinuitor, parcă, atunci cînd obligațiile cotidiene încetează : „Pe strada-n care au ieșit căței și slugi/ Trec în rînd recruții tunși și clăpăugi,/ Îngăimînd din gură un cîntec de ostaș/ Ce deșteaptă case goale, prin oraș.// Stau la gard bătrînele în soare,/ Stau cu mîinile la gură, gînditoare./ Cîinii ar vrea să-i latre dar li-i lene,/ Și se uită după dînșii printre gene." *(Duminecă)*.

Gustul pentru evocarea banalității mediului provincial este motivat, într-un text aproape programatic, prin credința în universalitatea sentimentului evocat : „Eu am știut că versul mi-i banal/ Și-același : trist, și monoton, și vechi ; Dar viața mi-l tot sună în urechi,/ Același : simplu și universal." *(Monotonie)*. Poemul a fost inclus în culegerea *Zilele vieții* (1927). Recurența motivelor și a tonului din culegerile precedente („De-aceea cîntul mi se tot repetă/ Ca ritmu-acela tragic de trompetă/ Și-ncepe iarăși de la început/ Cu un motiv atît de cunoscut") este justificată prin caracterul recurent al traiului însuși, prezentat ca simplă aglutinare de obișnuințe și de tabieturi.

În *Cuvinte de dincolo* (1934), tristețile sînt deja moștenite, devenind ele însele tabieturi: „Tristeți fără motiv din astă-seară,/ Flori vestejite ce nu vor să moară,/ Ce mîni ascunse vă resfiră oare/ În ceasu-acesta de tristeță

Scanned with OKEN Scanner

mare ?“ *(Tristeți fără motiv)*. Sînt „tristețile străbunilor“, purtate de urmași ca niște urne funerare.

Poate cel mai bun poem al autorului este *Noapte pustie*, din volumul *Povestea Omului* (1923). Cutremurătoare este viziunea însingurării depline („Parc-am rămas eu singur pe pămînt,/ În cer, ca-ntr-o clopotniță uitată/ E-un clopot greu care-a uitat să bată/ Cu funia purtată-n nori de vînt.“) și a sfîrșitului inexorabil : „Înainte nu mai este vreme/ (...) Și pașii mei răsună după mine/ Ca niște bulgări care nu m-ajung,/ Răsună tot în jur așa prelung,/ Tot golu-n care nimeni nu mai vine“. Nemaiavînd viitor, vocea lirică încearcă stabilirea unui contact cu trecutul. Contact iluzoriu și el, în momentul în care totul s-a năruit : „Se năruie-ntunericul din nou,/ Și-n noaptea-n care-s singura ființă,/ Pămîntu-mpovărat de suferință,/ Culcîndu-se-ngenunche ca un bou“. Apocaliptice, versurile ni-l readuc în minte pe cel mai talentat poet din mediul *Vieții Românești* (Alexandru Philippide), cu care înrudirea este vădită în imaginarea stingerii universale.

Acest poem reprezintă o excepție în opera autorului. nepermițîndu-ne să ne bazăm pe el în formularea unei caracterizări de ansamblu. În cadrul simbolismului românesc, Demostene Botez și-a individualizat vocea prin insistența tratării acelorași motive, chiar dacă nu a făcut-o primul și dacă estetica simbolistă a fost, nu o dată, trădată din cauza discursivității versurilor unde autorul *spune*, în loc să sugereze numai : „Și prin vălul scînteierii roze/ Nu te poți uita la Răsărit ;/ *E-acolo ceva nedefinit s.n.),/* E cascada unei nebuloze.“ *(Dimineața)*.

Discursivitatea era un păcat destul de frecvent la poeții epocii. Iată cum tratează V. Demetrius motivul femeii-vampir, în poemul naiv intitulat *Șarpele și ea* : „Ce-asemănare-adîncă e-ntre voi,/ Reptilă și femee, de-ai știut/ Limbagiul veninos de la-nceput ;/ Pe cînd mergeam alături calmi și goi ?“

Fără să se impună ca personalități ale climatului literar, au mai practicat, în epoca interbelică, simbolismul : Marcel Romanescu (clasicizant fără personalitate), Al. Dominic (neosimbolist mediocru, al cărui text definitoriu este *Taina lucrurilor moarte)*, Dragoș Protopopescu (neoromantic ignorabil, preocupat, în *Sonet pentru adoles-*

Scanned with OKEN Scanner

cență, de „dityrambele lui Nietzsche"), Șerban Bascovici (debutînd înaintea primului război mondial, a imprimat unicu-i volum de versuri abia în 1937 : *Destăinuiri*) și Mihail Celarianu. Ultimul oferă ipostaza (neo)simbolistă a limbajului veneraţiei și obedienței creștine, exemplare fiind poeme precum *Și Dumnezeu ceru iertare* ori *Iisus*.

În cercul revistei *Vieața nouă* s-a afirmat Alexandru Colorian, în versurile căruia sînt vizibile ecouri din Ervin, dar și din lirica macedonskiană, fără ca autorul să reușească a-și impune un timbru propriu. Academismul promovat de Ovid Densusianu poate fi recunoscut în poemele de început ale lui Barbu Solacolu *(Glaucus, Călătorul depărtărilor)* și în versurile semnate de Vintilă Paraschivescu. Volumul acestuia *(Cascadele luminii,* 1921) indică structura de clasicizant a scriitorului, poemele fiind minate de o discursivitate incompatibilă cu estetica simbolistă : „Mi-e sufletul ca marea în fiorduri :/ E calm și blînd, și nimeni nu ghicește/ Cum în adîncu-i, tainic, clocotește/ Furtună grea de răzvrătite-acorduri..." *(Contrast)*. Punctele de suspensie nu mai lasă cititorului nimic de „ghicit", după ce poetul a spus, cît se poate de clar, esențialul.

Sub influența simbolismului s-a format, în anii premergători primului război mondial, și Dumitru N. Teodorescu : „Hîrtiile pe care în nopți de-a rîndul,/ Mi-am mîzgălit și sufletul și gîndul,/ Le mîngîi și le strîng pe fiecare,/ Că va să vie ora de plecare.// În jurul meu își crește aiurarea/ Pămîntul, confundîndu-se cu marea ;/ La fel ca ea înalță să coboare,/ Mereu alți oameni și același soare." *(Corăbii de hîrtie)*. Tentativa de a se diferenția de modèle prin accentuarea elementului intelectual în detrimentul senzorialității l-a făcut să alunece în discursivitate și, nu rareori, în prozaism.

Dintre scriitorii afirmați înaintea primului război mondial, se cuvin menționați, pentru contribuția adusă la conturarea simbolismului românesc, Felix Aderca și Emil Isac. În același context se înscriu două culegeri de versuri publicate de I. Valerian *(Caravanele tăcerii,* 1923 ; *Stampe,* 1927) și volumul *Fîntînile luminii,* tipărit în 1923 de Virgiliu Moscovici. Poemul titular poartă un moto din Verhaeren. Scriitorul oscilează între versificația liberă și supunerea la convențiile prozodice tradiționale,

Scanned with OKEN Scanner

poemul *Excelsior* amintind faza incipientă a simbolismului românesc. Mai limpede în poemele *Vedenie de amurg*, *Tristeți de toamnă*, *Castanii*, *Chemările iubirii*, *În noaptea ceia*, *Sonet de toamnă*, simbolismul său este subminat de o discursivitate gen Panait Cerna (ex. *Cascada*).

Neosimboliste sînt multe din versurile Otiliei Cazimir (pseudonimul Alexandrei Gavrilescu), poetă din cercul revistei *Viața Românească*, în paginile căreia debutase la numai 18 ani, în 1912. În editura publicației ieșene s-a tipărit și primul volum al scriitoarei (*Lumini și umbre*, 1923), cuprinzînd cîteva reușite pasteluri : *În noapte*, *Înserare*, *Viziune de iarnă*. Versul final al ultimului („Apusul soarbe, val cu val, lumina") atrage atenția asupra înzestrării poetei în prezentarea originală a motivelor îndelung tratate. Ea acordă o atenție particulară acuității senzoriale, percepînd suave parfumuri potențiale : „Pe iarba crudă-și joacă umbrele subțiri/ Mlădițe verzi și lungi de trandafiri./ Plutește-n atmosfera liniștită/ Parfumul vag de floare ne-nflorită." (*Martie*). Influența lui George Topîrceanu se face simțită de pe acum (*În pădure*).

Culegerea care a impus-o atenției publice a fost *Fluturi de noapte* (1926), distinsă cu Premiul Academiei Române (1927) și cu premiul internațional „Femina" (1928). Neosimbolismului cu pretenții filosofarde din texte precum *Cîrtița* (din volumul *Fluturi de noapte*) îi prefer imaginile originale ale întinderilor toropite de căldură : „Cîmpia de paragină și scrum/ Întinde brațe lungi de colb în drum,/ Apoi își strînge sufletu-n păduri,/ Căscînd în rîpi dogoritoare guri...// Dar norii sterpi coboară-n depărtare/ Și-abia vibrează, dincolo de zare,/ Un tunet lung, cu prăbușiri de stîncă.../ Iar soarele s-arată alb și mat,/ Și-ntîia rază de lumină pare/ Un fulger mort ce rătăcește încă/ Pe cîmpul prăfuit și-ntunecat." (*Iulie*).

Asimilarea simbolismului a dat rezultate notabile în *Pelerinaj sentimental*, unde dorința de a dormi „în miros de gutui și de tutun" este în nota evocărilor pillatiene ale caselor bătrînești. În *Natură moartă*, „darurile toamnei pîrguite" sînt aranjate parcă de un pictor olandez din vechime, într-un suav poem de dragoste.

Volumul reprezentativ rămîne cel de *Poezii* (1939), publicat de Editura Fundațiilor, după ce autoarea primise

Scanned with OKEN Scanner

Premiul Național pentru literatură (1937). Elementele simboliste sînt aici mai numeroase : gîndul este „dureros și aiurit“ *(La drum)*, gardurile sînt „putrede de ploi“ și visul „aiurit“ *(Nu mă mai mîngîie decît vîntul)*, iar florile sînt tratate în spiritul și cu mijloacele lui Dimitrie Anghel (*Subt iarba cîmpului*, *Brîndușele* ș.a.). Pe poetă o avantajează simplitatea prozodică, dovezi în acest sens aducînd poemele *Singurătăți* și, mai ales, *Toamnă* : „Trece vîntul prin copacii goi/ Și azvîrle cu castane-n noi.// Dar în liniștea din urma lui,/ Nu-i răspunde glasul nimărui.“ (sic).

Surprinzătoare este influența lui Lucian Blaga, în texte amintind *Poemele luminii* : „De unde vine albul cald al florilor,/ Din întunericul pămîntului,/ Din străvezimea vîntului,/ Din cenușiul norilor ?“ *(Ghiocelul)* ; „Mă uit în ochii mei, — ferești/ Deschise mari spre întunericul din mine,/ Și mă întreb cu spaimă : cine ești ?.../ Și nu știu ce-mi răspunde nu știu cine.“ *(Prefață)*. Tot la lirica blagiană trimite finalul poemului *Penumbră* : „Și, împăcată singură cu mine,/ Ascult în noapte liniștea cum vine“.

Din păcate, poeta a acceptat prea des penumbra din spatele modelelor literare. Influența lui George Topîrceanu a dus, în repetate cazuri, la epigonism și pastișă : „Peste ierburi și răzoare/ Se-ndreptau spre-aceeași floare/ Două picături de soare :/ O albină/ Gospodină,/ Sprintenă, în zbor agil,/ Se-ntrecea cu-o viespe blondă,/ Iute ca un proiectil.// Și cu trompa ca o sondă/ Fiecare se grăbea,/ Căci din umbră le-mbia/ Cu parfumul sucului/ Ciuboțica-cucului.“ *(Feminism)*. În nota redactorului de la *Viața Românească* se înscriu de asemenea cronicile fanteziste și umoristice reunite în volumul *Licurici* (1930). În erotică, Otilia Cazimir avea o înclinare pronunțată spre poezia biografică, dulceag-sentimentală.

Asimilarea simbolismului este mai evidentă la autorii afirmați *după* primul război mondial. Cel mai valoros dintre aceștia este Camil Baltazar, reprezentativ pentru neoromantismul interbelic de sorginte simbolistă (radical deosebit de neoromantismul lui Philippide, bunăoară). Elementul constant l-a reprezentat, așadar, romantismul. Începînd din prima jumătate a secolului al XIX-lea, el s-a impus, prin reprezentanți de mare vocație, drept literatură exemplară în spațiul nostru cultural. Apogeul atins

Scanned with OKEN Scanner

în epoca „Junimii“ a determinat clasicizarea romantismului în literatura românească. Terenul pentru acceptarea simbolismului era pregătit chiar de Eminescu și de urmașii lui imediați. Simbolismul a revigorat în chipul cel mai puternic vechea tradiție, care agoniza în scrierlle epigonilor eminescieni și ale sămănătoriștilor. Simbolismul a fost acceptat drept tradiție, după război, tocmai pentru că era o mișcare neoromantică.

Definitorie pentru lirica lui Camil Baltazar este atmosfera „pîcloasă“, agonică : „După-amiaza timpurie de toamnă/ Ne-a strîns în jurul prietenei muribunde./ În odaie, tăcerea sau mama fetei au întins/ Atîta pînzătură de tristețe pîcloasă,/ Încît pe piept și pe ochi/ Ceva ne înăbușă și ne apasă.“ *(Ceasuri de veghe)*. Poetul descinde din reprezentanții laturii „satanice“ a simbolismului de la începutul veacului, fără a atinge, vreodată, tragismul bacovian. Mai îndreptățită este raportarea la D. Iacobescu, cel mai clar anticipator al liricii lui Camil Baltazar. Ambii se remarcă în obiectivarea lirică a groazei ftizicilor pîndiți de moarte. Textul definitoriu pentru Camil Baltazar este *La moartea vecinului de pat :* „Aseară mi-a murit vecinul de pat./ Acum odihnește-n capelă,/ în straie albe stîngaci îmbrăcat.// Bolnavii cari au venit să-l vadă/ l-au compătimit cu ochi tăcuți — și-apoi, smerit,/ s-au structurat pe ușa capelei,/ temîndu-se ca mortul să nu le spuie/ că nu mai au nici ei mult de trăit...“

Volumul de debut *(Vecernii)*, de unde am reprodus versurile, l-a impus pe scriitor drept evocatorul exemplar al atmosferei de sanatoriu ; în mod curios, deși plasată sub spectru thanatic, lirica din carte este lipsită de tragism autentic, sentimentalismul fiind înrudit cu acela al lui Demostene Botez, și el lipsit de adîncime. Putem vorbi de o adevărată voluptate a suferinței ; poetul își acceptă condiția de bolnav, cu speranța că ea sporește sensibilitatea. Camil Baltazar este un liric în sensul vechi, necenzurat : „De ce mă țin în frig și în spital ?.../ Liniștea mă îngenunche și mă doare./ Afară ninge liniștit și frumos,/ și-n mine ceva sfîrșit și bun moare...// Ninge bizar și neînțeles afară ;/ tăcerea mă ocrotește și mi-i bine ; —/ Mai țipă o tuse de bolnav — și apoi/ liniștea se prăbușește, îngrozită, peste mine...“ (*Clipe de seară*). Caracterul clasicizant al simbolismului autorului este pronunțat : „Cimitirul se-odihnește-n după-amiaza umezită/

Scanned with OKEN Scanner

De toamnă întîrziată și gălbejită,/ Aleele-s pătate cu frunze de soare și de castani ;/ În capelă doarme, palid, un copil de șase ani.// Valea plîngerii alunecă tot în trepte și gropi,/ Orașul e mic, văzut de departe, printre siluete de fabrici și plopi./ Și liniștea s-a-nfrățit și ea cu pacea de pe morminte,/ Așa că-n țintirim, toate vor să mîngîie și să binecuvinte...“ *(Elegie)*. Tragedia este atenuată (prin asta se individualizează autorul) grație credinței ; moartea este privită ca izbăvire, oferind șansa accederii la visatul tărîm al făgăduinței.

Raportate la anul apariției *Vecerniilor* (1923), versurile ne apar vetuste. Citind o *Evocare* cuprinsă în carte, nu putem ignora faptul că Tristan Tzara ironizase maniera aceasta încă înainte de intrarea țării în război ! Și în *Doină* este ilustrat un stadiu revolut al poeziei românești, textul reluînd tonalitatea lui St. O. Iosif. Numai modern nu era, în 1923, poetul care semna atari versuri : „Același cîntec, miezos și melodic și drag,/ Îmi șovăie azi pe-al sufletului prag,/ Și cere voie să intre, cu aceeași smerire,/ În odaia-mbrăcată-n scoarțe de amintire.“ *(Polen de aur vechi)*[1]. Proaspete sînt doar unele imagini, denotînd certa înzestrare poetică : „Focul cojește nuci de liniște bănuitoare“ *(Vecernii)*, codrul este „cangrenat de tăcere“ *(Tălăngi obosite)* etc. Uneori, strofa întreagă este memorabilă : „Văd cum ochii tăi prind pojghiți de străinătate,/ Ca un elește într-o toamnă ruginie,/ Liniștea, undeva, ținte mici bate.“ *(Vecernii)*. Reușite, fără a se abate de la estetica simbolistă, sînt imaginile din poemul *Podgoria — început de iarnă* : „Podgoria, cu trupul cangrenat/ De toamna, darnică în ploi și grindeni,/ Și-a strîns butucii uscățivi și i-a-ngropat,/ Pogoară liniște de moarte pretutindeni.// Își țese ceața de cu vreme surul ibrișim,/ Se lasă stoluri negre pe uluci ;/ Podgoria îți pare-atunci un țintirim,/ Iar cea din urmă sperietoare,/ Parodia unei cruci.// Sălașul ațipește sub obroc/ De pîclă

---

1 Este curios că E. Lovinescu îl enumeră pe Camil Baltazar între reprezentanții acelei părți a literaturii *moderniste* pe care o revendica drept „creațiunea exclusivă a *Sburătorului*“ (*Scrieri*, ed. cit., vol. 6, p. 52). După primul război, simbolismul încetase a mai reprezenta *modernismul* literar, acesta fiind o noțiune relativă. Total neinspirată este comparația (ucigătoare pentru Baltazar) cu Bacovia (*ibidem*, p. 148).

Scanned with OKEN Scanner

și de seară și de început de iarnă,/ Adoarme-apoi la calmul unui foc/ Ce-și zumzăie aleanul la povarnă."

În nota volumului de debut este poemul *Mai știi să alergi?*, din culegerea *Flaute de mătase* (1924). Simbolistul nu se dezminte nici în volumul *Reculegeri în nemurirea ta* (1925), imaginînd o „muzicală unduire" *(Armonie planetară;* grăitor titlu !) și preferînd muzicalitatea substanțială *(Tiiinci)* uneia exterioare.

O schimbare de registru înregistrăm în culegerile *Biblice* (1926) și *Cina cea de taină* (1929), cuprinzînd tratări ale simbolurilor din cartea sfîntă. Evocării cam artizanale din *Ebreea* („În veacul biblicelor pastorale,/ Plimbai o turmă peste mari colnice,/ Și dintr-un fluier prelung, lăsai să pice,/ Piezișe, o tristețe a genelor tale.") îi prefer mimarea tonului din străvechea *Cîntare a Cîntărilor*, în *Sulamita:* „Neagră sînt, o rege, însă/ Nici una din fecioarele podgoriilor din En-Ghadi,/ Tremurînd, în despletirea dragostei — și plînsă,/ Mai cald și mai nevinovat de tine nu s-o alipi.../// Duce-te-oi în casa maicii mele,/ Pat de mușchi ți-oi face, chiparoși și ierbi;/ Te-oi adulmeca în sfiiciune și smerenii grele,/ Cum adulmec sperioșii cerbi.// Capul tău va odihni pre lîngă/ Gîtul, cu șerpi calzi, apoi/ S-or închide, leneși, ochii tăi amîndoi/ Între pleoapa mea dreaptă și pleoapa mea stîngă." Citabil este și elogiul frumuseții feminine, în *Noemi*.

În jurul anului 1930 poetul s-a aflat, după toate indiciile cunoscute nouă, într-o fază de căutări, intuind probabil vetustețea esteticii simboliste. Încercarea în direcția ermetismului barbian, nereușită, a fost pe drept ironizată de G. Călinescu [1]. O înnoire radicală a mijloacelor a încercat în volumul *Întoarcerea poetului la uneltele sale* (1934): „Trebuie să luăm un gît zdravăn de aer,/ Să ne descălțăm pe îndelete/ De obiceiurile convenționale,/ Și să-ncercăm să vedem/ Dacă sîntem/ Tot atît de sprinteni,/ Tot atît de străvezii,/ Să treacă prin noi/ Alba apă/ A versurilor.// Și acum/ Pricina tăcerii/ Și-a ursuzlîcului:/ Eram un trist pămîntean,/ Prea pămîntean." (poemul titular). Ar fi o eroare să vedem aici anticiparea modernei poezii inspirate de cotidian. În fapt, Camil Baltazar res-

1 G. Călinescu, p. 755.

Scanned with OKEN Scanner

pinge cotidianul [1], opunîndu-i vechea înțelegere a poeziei ca explorare a iluziei și a reveriei *(Poezie)*. Înrîurit pe viață de neoromantismul simbolist, credea că „starea de-nlăcrimare continuă,/ De aeriană plutire peste oameni,/ De adînc învăț al lucrurilor,/ De înțelept zîmbet luminos,/ E un semn de elevație." *(Întoarcerea poetului la uneltele sale)*. Această naivă elevație îi aducea „o mulțumire de om plîns", dar „împăcat că se întoarce la uneltele sale" *(ibidem)*. Iar acestea sînt, în viziunea poetului, cele tradiționale. Citabil este un *Cîntec pentru slava României*, axat pe ideea apartenenței la o cultură națională prin graiul adoptat : „M-am jurat frate cu graiul, ca țărna c-un plug/ Și i-am furat inima și haina."

Poezie de factură simbolistă cuprindea și prima culegere publicată de Matei Alexandrescu : *În insula unde-nfloreau coralii* (1931). Într-o *Stampă* cuprinsă aici se încearcă individualizarea față de estetica școlii printr-o minusculizare amintind poezia lui Barbu Nemțeanu : „Sînt atît de singur în orașul mic/ Încît cred că l-au făcut pentru mine :/ Din cîteva străzi, vreo două statui/ Și ruine,/ Din care tot rup și dumic". Înclinat spre lúdic, poetul adoptă o perspectivă infantilă în culegerea *Leagăn de îngeri* (1935), pentru ca, ulterior, volumele să reliefeze caracterul clasicizant al autorului : *Jocul cuvintelor* (1939), *Vămile văzduhului* (1942), *Donna sixtina* (sonete, 1970). Ruperea de simbolism n-a fost, totuși, definitivă, lucru dovedit de unele sonete din culegerea imprimată în 1970 *(VI, XX* ș.a.).

Simbolismul epigonic a fost ilustrat, accidental, de Marcel Breslașu (vezi primul text din postumele fără titlu reunite în ciclul *Cîntece de caterincă)* și consecvent de G. St. Cazacu-Delarast : „Tot pică frunze ftizice alene/ Și

---

1 Cu toate că tocmai în această direcție dăduse versuri proaspete, cu adevărat moderne : „Mă bîntuie trepidația cotidiană,/ Pe care-o cunoașteți fiecare,/ Și ceasurile cele mai bune/ Nu le hărăzesc poeziei./ (...) «Adun material» de la colaboratori/ Pentru *România literară*,/ Mai scriu un cursiv de circumstanță,// Îmi fac corecturile, toate singur,/ Iar miercuri și joia, paginez gazeta/ În atmosfera densă și toxică/ A prafului de plumb din tipografie." *(Poezie)*. Curios este că poetul adoptă, în clipele-i liniștite, convenții literare spre a uita „parabola convențională/ A vieții cotidiene" *(ibidem)*.

Scanned with OKEN Scanner

le stîrnesc în mersul lor drumeții,/ Și plîng acorduri tari, bacoviene/ Cum plîng în mine anii tinereții." (*Simfonii de seară*, 1927.) Nici celelalte culegeri lirice (*Calea Singelui*, 1929; *Acorduri*, 1930; *Draperii negre*, 1932; *Caietul cu simfonii*, 1935; *Cintece din sat*, 1941), nici epigramele (*Ad memoriam*, 1931), nici chiar generozitatea lui George Bacovia [1] nu au împiedicat uitarea să se aștearnă peste scrierile acestui literat.

Simbolismul a înrîurit de asemenea lirica Sandei Movilă (pseudonimul Mariei Aderca) și a lui Traian Lalescu. Latura clasicizantă a acestei estetici este pronunțată la Emil Vora (*Floarea amară*, 1936; *Fîntînile tăcerii*, 1940; *Cartea plecărilor*, 1941) și în volumele lui Constantin D. Papastate (C. D. Papastatopol): *Trepte* (1944), *Anotimpuri* (1946). Asimilarea simbolismului era dovedită de volumele *Lebede negre* (1936) și *Eternul spirit* (1940), publicate de Nicolae Țatomir. Unele accente simboliste există în lirica interbelică a lui Alexandru Raicu (două plachete tipărite în 1939: *Cîntec de țărînă* și *Hronic*), în care critica a subliniat demult (primul a făcut-o G. Călinescu) o puternică influență argheziană.

La încheierea prezentului capitol, o scurtă recapitulare se impune. În logica artei, detașarea de simbolism devenise necesară (și se manifestase) încă din anii 1914—1915. În practica artistică, însă, curentul a supraviețuit pînă la cel de-al doilea război mondial, asimilat fiind de tradiția neoromantică, metamorfozată prin impunerea sugestiei drept criteriu al poeticului.

Istoria simbolismului românesc începuse cu Alexandru Macedonski, prima fază din istoria curentului (1890—1899) fiind cea a dorinței de a face simbolism: Mircea Demetriade, Iuliu Cezar Săvescu, Traian Demetrescu și alții. Rareori atinsă în anii eroici ai pionieratului și ai căutărilor șovăielnice, dorința este vizibilă îndeosebi la inițiatorul mișcării românești și — fapt sugestiv — mai mult în textele programatice decît în versuri.

A doua fază (1899—1908) a fost marcată de „glisarea" dinspre convenția poetică existentă (ilustrată plenar de Eminescu) spre simbolism. Aici se încadrează Ștefan Pe-

---

1 Autorul *Plumbului* recenza *Simfonii de seară* (în *Căminul nostru*, Bacău, nr. 2/1927, p. 14) și a prefațat *Calea Singelui*.

Scanned with OKEN Scanner

tică, Dimitrie Anghel și, mai presus de toți, George Bacovia. S-a produs autohtonizarea convenției poetice, iar revoluționarea imaginarului a început să-și arate roadele. În jurul anului 1900 apăruseră primele capodopere românești ale mișcării (datorate lui George Bacovia), alături de versurile publicate de Ștefan Petică și Dimitrie Anghel, ce indicau nivelul de sus al poeziei create prin prisma noii estetici.

Cea mai importantă fază (1908—1916) a fost cea a „hegemoniei" curentului în mediul reformator românesc. Triumful a fost confirmat spectaculos de Ion Minulescu (*Romanțe pentru mai tîrziu*, 1908), apogeul fiind atins în volumul bacovian *Plumb* (1916).

„Clasicizarea" simbolismului, într-un scurt interval (1916—1919), a declanșat atacurile noilor reformatori. După 1920, curentul a încetat a mai fi o forță reformatoare în climatul nostru literar. El s-a integrat tradiției, astfel încît, între cele două războaie mondiale, am înregistrat, alături de inevitabilul epigonism, neosimbolismul ; el a reprezentat una din căile definitorii de manifestare a poeziei clasicizante.

V

Impasul în care, după 1916, intrase estetica simbolistă (ea începuse a fi contestată, cum am văzut [1], chiar de reformatorii antebelici ai literaturii, tocmai cînd conservatorii se arătaseră dispuși s-o accepte !) a generat, în cadrul orientării reformatoare, o nouă fază de eclectism, analogă celei din vîrsta incipientă a simbolismului românesc. O probă concludentă în acest sens oferă opera lăsată de Luca Ion (Luchi) Caragiale, al cărei punct de plecare este, cert, în simbolism. Putem cita, în susținerea afirmației, *Balada ploilor marine*, *Balada nopților de vară* și poemul cu final bacovian *Nostalgie polimorfă*. Pur minulesciene sînt *Triptic madrigalesc* („Cînd te-am zărit/ Întîia oară/ Purtai un sweater verde,/ Cînd te-am zărit/ Treceai grăbită și tăcută/ Prin parcul/ Umed și crepuscular,/ Purtai un sweater verde,/ Și-n ochi/ Indiferența/ Stranie-a fecioarelor/ Surîzătoare și candide/ Din maga-

1 V. Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, Editura Minerva, 1984, vol. II, p. 353.

zinele-englezești/ Expuse/ Prin peroanele de gări/ Cosmopolite./ (...) Soseai grăbită pe aleea/ Păzită/ De castanii despuiați/ Ce simulau un dans macabru, — / În ochi purtai/ Surîsul veșted/ Al renunțărilor eterne,/ Și-n vorbe/ Indulgențele prescrise/ Și consacrate/ De eroine din romane.“), *Trecătoarei...* (text epigonic) și începutul poemului *Solilocul dintîi:* „E sufletu-mi un «music-hall»/ de mahala/ cu-o lampă roșie la intrare/ și cu afișe zdrențuite,/ cu draperii și cu fotele/ de catifea uzată,/ și cu tavanul afumat,/ cu o cortină/ purtînd marchize și tritoni/ sentimentali și spălăciți,/ și cu miros de bere și bucătărie.../ Și peste toate/ — trist giulgiu-al vremii — / praful.“

În ultimul poem se simte începutul detașării de sensibilitatea simboliștilor. Tristul refren „măcinat întruna“ de orchestră [1] este „îndurerat și răsuflat“, actorii rîd „prostește“ și iau „poziții afectate“; poetul evidențiază artificialitatea, rîsetele spectatorilor părîndu-i stereotipe. În ciuda aglomerării de numere ce ar trebui să provoace senzație (animale fioroase, glume pipărate, saltimbanci, strip-tease) „plictiseala se încheagă-n aer“, implacabilă. Altă dată întîlnim tonalitatea lui Demostene Botez: „Grădină prăfuită de mahala/ Cu lemn cîinesc ce-n fund se ofilește,/ Pe vreme ce, murdară, o seară crește,/ Urîtul destrămîndu-și-l pe mahala.// Căruțe plîngăcioase în șiruri dese;/ La cîrciumă-o flanșetă obosită.../ Și zarea de leșie, obosită.../ Și pîcla în văzduhuri încet se țese.“ (*Alte stanțe*, XXII.) Cu toate acestea, Luchi Caragiale n-a rămas cantonat în simbolism, încercînd să-l depășească pe mai multe căi. Reușita majoră pare a se fi produs în direcția *depoetizării*, ce-l opune, practic, lui Demostene Botez (acesta evidențiia tocmai „poezia“ plictisului provincial). În refuzul unei atari poetizări văd adevărata ruptură a poetului de simbolism.

Premisa depășirii esteticii ce-i marcase începuturile poetice a fost inteligența *critică* a artistului, evidențiată de parantezele ironice presărate în *Calendarul și ceasornicul:* „Își cîntă vîntul la fereastră/ refrenul sincopat — / (Pretext pentru sentimentale asociații!)./ Și e odaia/ albă ca un pat de mort/ (Metaforă uzată!)./ Neîndurată-n for-

1 Aceeași senzație de moară ce lucrează în gol reapare ca temă în poemul *Dimineți* (unde este evocat cerșetorul orb ce „macină pe o flanșetă“) din ciclul *Oglinzile viclene*.

Scanned with OKEN Scanner

ma-i/ geometrică, reglementară...“ Ca și alți colegi de generație (Ion Vinea, Tristan Tzara, Adrian Maniu etc.), Luchi Caragiale simte „uzura“ convenției poetice simboliste, dînd-o în vileag cu umor și încercînd o radicalizare a manifestărilor reformatoare (procesul l-am discutat în *Cartea a cincea*). Mijlocul său preferat a fost accentuarea caracterului „prozaic“ al versurilor și apelul la un vocabular șocant prin neologisme și termeni mondeni. Un pasaj din amintitul poem *Dimineți* era foarte modern pentru acea epocă : „Sînt dimineți cu întristări ușoare și copilărești,/ cu străzi înguste prin cartierele sărace,/ și cu copii/ țipînd prin ganguri/ mucede și reci,/ cu cîini lătrînd,/ și cu mirosuri grele de grăsime arsă,/ și cu murdare prăvălii/ din cari exală/ melancolii nedeslușite“.

Modernă prin lirismul subiacent ce irigă voitul prozaism este *Scrisoare*, anticipînd maniera pe care, peste multe decenii, o va folosi Marin Sorescu : „Lecția putea să fie/ de istorie, de aritmetică, de geometrie ;/ îi cunoșteam/ pe Moise, pe Abraham/ în pilda vie/ și învățam/ ce e un verb și ce-i un substantiv,/ la ce răspunde un dativ,/ și recitam apoi cu nerăbdare/ ce fluvii curg în continentul cutare și cutare ;/ citeam din cartea de citire fragmente instructive/ despre cum crește viermele de mătase,/ despre cîmpiile țării noastre mănoase,/ și alte lucruri instructive./ Atuncea învățam pe dinafară/ poezii despre descălicare,/ povești duioase cu Ștefan cel Mare,/ Mircea cel Bătrîn și Alexandru cel Bun,/ care fusese un domn slab fiind prea bun...“

Conștient de asimilarea simbolismului, poetul face eforturi vădite de a se detașa de elementele caracteristice esteticii a cărei vogă începuse să pălească : „Că mie-mi plac frunzele ca podeaua de la zalhană,/ că mie-mi place toamna/ cu ceață, cu un început de gheață,/ cu fiori/ de nori ușori./ Poate și la mine sînt pretexte/ pentru texte/ de poezii convenționale/ și — pentru cei ce mă pricep — poate banale...“ *(Hadrianus loquitur)*.

Fronda se manifestă alteori, ca în versurile prime ale lui Adrian Maniu, prin cultivarea insistentă a artificialității exacerbate. O mostră este oferită de tratarea motivului Salomeei, în maniera voit excentrică a „decadenților“ : „Salomé/ în gest hieratic/ de prin rochia banală,/ fîlfîită-n mod extatic,/ și, drept buze, în jăratec,/ frunzele autumnale,/ ș-indolențele prescrise/ — vechi, reminiscen-

Scanned with OKEN Scanner

țiale — / din romane interzise.// Și un suflet de paradă/ pentru viciul enigmatic,/ cu misterul problematic/ de trezită serenadă.../ Ca refren de variété/ într-un rol de Salomé/." *(Madrigal)*. Mult mai șocantă era asocierea de insolență căutată din *Mironosițele*: „Ce apogeu neverosimil/ de Maică-Precista și Salomé/ !" Fronda este indubitabilă, dovedită fiind, în finalul *Madrigal*-ului citat, și de referirea la estetica de „prost-gust".

Tot o formă (complementară celei discutate) de frondă era și apelul la mijloace clasicizate ale poeziei. Nedoctrinar, Luchi Caragiale a premers resurecția baladei. A cultivat forme fixe (ex. rondelul) în vremea cînd versificația liberă fusese larg acceptată. După primul război, a abordat cu succes specia stanței lirice care, grație lui Jean Moréas, îl va fascina și pe Ion Barbu. Nu este, de altfel, unica tangență cu autorul *Jocului secund* [1]. Tonul poemelor de început ale lui Ion Barbu îl întîlnim în unele *Stanțe*: „De mergi spre Mytilene, Cythera sau Corint,/ Ca să jertfești pe-altarul viclenei Aphrodite/ Însîngerata floare-a nădejdilor rănite,/ Oprește-te o clipă, aci, sub terebint.// Că Demeter zîmbește de rodnică povară,/ Și Pan atotputernic îți cîntă blînd în vînt;/ Privește înflorirea bogatului pămînt,/ Că e biruitoare în pace-adîncă vară." *(Ale dragostei orbitoare)*. Un pasaj *(Cîntă Domnița la fus)* din *Hrisovul Domniței* amintește vag barbiana *Domnișoară Hus*, în vreme ce alte pasaje indică înrudirea cu *Pajerele mateine*: *Rostește cronica* și, îndeosebi, *Prohodul Domniței*.

Poetul a vădit o mare disponibilitate și, dacă nu s-ar fi stins atît de tînăr, ar fi devenit, probabil, unul din reprezentații de frunte ai modernismului moderat. Oricum, rămîne cel mai dotat și mai modern poet din „dinastia" Caragiale.

VI

În ciuda triumfului definitiv al noii înțelegeri a poeziei, au existat și în perioada interbelică autori talentați care, precum George Coșbuc și Octavian Goga înaintea

1 Cei doi poeți se cunoscuseră la Berlin, unde Luchi a plîns, după spusa barbiană, ascultînd *Prohodul pentru Răsturnica (Ion Barbu în corespondență*, I, ediție îngrijită de Gerda Barbilian și Nicolae Scurtu, București, Editura Minerva, 1982, p. 265).

Scanned with OKEN Scanner

primului război mondial, au revigorat vechile convenții literare. O forță lirică de-a dreptul explozivă i-a adus pe acești scriitori în prim planul literaturii interbelice, deși estetica lor nu era la nivelul atins de Ion Barbu ori Lucian Blaga.

Ilustrativ în cel mai înalt grad pentru lirismul eruptiv al scriitorilor abordați în prezentul capitol este Aron Cotruș: „Mă răsucesc, mă zbat în gol, în glod.../ gîndu-mi — fir nevăzut — mi-l înnod,/ mi-l deznod,/ patimi flămînde mă mușcă, mă rod...“ *(Mă răsucesc, mă zbat...)*. Poetul are o mare sete de viață, exprimată în lirismul torențial din acest *Imn*: „Viață !/ Cine ?... Cine ?... Te-a iubit, te-a blestemat mai mult,/ Mai cald, mai ne-mpăcat ca mine ?.../ (...) M-aprind/ Și ard,/ Mă-mbuib/ Și scad și pier,/ Cu orice fior adînc de deznădejde ori de bucurie.../ Pentru tot ce mi-ai dat — și mi-ai furat și pîngărit apoi.../ Cu toată ura și iubirea mea : Viață — slavă ție ! !...“ Grăitoare este și autodefinirea din versurile intitulate *Mă știu...*: „Eu m-am născut/ (...) Să mă clădesc arzînd, să mă izbesc și să mă nărui.“

Cu un deceniu mai tînăr decît Octavian Goga, dar provenind din aceeași zonă a Sibiului, Aron Cotruș are același suflet clocotitor, iar forța-i lirică este comparabilă cu aceea a marelui înaintaș. Cotruș însuși vorbea de „tolba de revolte“ *(Copacul singuratic)* ce-o purta în sufletu-i „flămînd“ *(O, plecările...)*. Simbolul răzvrătitului îl găsea întrupat în craiul moților : „De jos/ te-ai ridicat drept, pietros, viforos,/ pentru morți,/ pentru cei săraci și goi, pentru toți.../ și-ai despicat în două istoria,/ țăran de cremene/ cum n-a fost altul să-ți semene,/ Horia !...“ *(Horia)*.

Ca formație, Aron Cotruș era destinat să devină un alt Goga ; nu se poate vorbi însă de epigonism, atîta vreme cît lipsește reluarea tonului ori a motivelor și cît istoria primului sfert de veac a determinat o deplasare de accent față de Goga. Desfășurîndu-și activitatea literară majoră *după* marea Unire din 1918, accentul se mută de la revolta națională (cum era la Goga) pe aceea socială. Memorabil este poemul *Pătru Opincă*: „Io,/ Pătru Opincă,/ Țăran fără țarină,/ Plugar fără plug,/ Îmi duc viața necăjită/ Fără strîmbătăți și vicleșug/ Și brușul de mucedă pită/ Mi-l plătesc cu sînge din belșug.“ Ideea că nu a primit nimic fără trudă și că și-a cîștigat atît de

Scanned with OKEN Scanner

demn dreptul la viață îl face să aibă mîndria vechilor voievozi, a căror titulatură și-o arogă. În poezia socială scrisă în perioada interbelică, Aron Cotruș se înscrie printre cei mai tumultuoși exponenți ai răzvrătirii virtuale: „Io,/ Pătru Opincă/ Ce-ntr-atîtea moșii n-am doar o șirincă,/ Înfrunt strîmbele legi și năpasta/ Și-n răsmerița ce-n mine crește,/ Sudui vîrtos, mocănește,/ Și scuip pe toată rînduiala asta!..." Înrudit ca factură dar fără a atinge valoarea din *Pătru Opincă*, este poemul *Minerul*.

Aron Cotruș excelează în sugerarea revoltei sociale latente, așa cum Goga o anunțase pe cea națională. Versurile clocotesc de ură, amintind și de coșbucianul *Noi vrem pămînt*: „Dar, vai!, aceste mii de tîrnăcoape/ Cînd s-or ridica odat' vijelios, în soare,/ Pentru lupta cea mai aspră și mai mare, —/ Cîți dintre ciocoii nesătui vor mai putea să scape?!..." *(Parc-aș fi de-o mie de ani...)*.

Paleta revoltei este mai largă decît la Octavian Goga, cuprinzînd și refuzul artei anterioare. În 1920 (înainte, deci, de constituirea avangardei noastre „istorice"!), el se ridica împotriva bibliotecilor și a muzeelor, adică împotriva artei de tip clasicizant: „Din fumul ăstor vechi cetăți mișele,/ Din prafuri groase, reci,/ De muzee, de străvechi biblioteci,/ Cu porniri sălbatice, rebele,/ Făr-a mă opri prea mult la vreo răscruce,/ Mă duc,/ Spre landele nemărginite,/ Spre codrii uriași și cîntători ai libertății mele." *(Neguri albe, 45)*.

Tonul de revoltă îl întîlnim și în lirica religioasă, din care am citat o strofă *(Mă răsucesc, mă zbat...)* cu inflexiuni arghieziene. Poetul își evocă „foamea de cer", teama de abis și chinul de a nu-și fi aflat, deocamdată, calea *(ibidem)*.

Mai senină este poezia ce evocă vastele cîmpii străbătute de animale care, deși crescute de om, amintesc frapant de sălbăticie. Antologice sînt poemele *Pe pustă* și, îndeosebi, *Bivolii*. Citez din primul: „Prin pulberea solară, ca sub vrăjite pînze,/ Neastîmpărate-aleargă strălucitoare mînze.../ Sălbatice, aprinse, capricioase mînze...// Le-mbată zarea albă și vîntu-aţîţător.../ Zefiri răsfață coama pe gîturile lor,/ Le umplu de fior.../ Și ele-aleargă, — aleargă/ Și se opresc apoi,/ Pentru a porni din nou, cu pași tot mai vioi...// În carnea-nfloritoare porniri nebune ard/ Și ca fardate straniu c-un nestatornic fard,/ Lucesc în ceasul ăstor însîngerări solare.../ Pe pusta necuprinsă,

Scanned with OKEN Scanner

cu iarbă grasă,-naltă,/ Aleargă furtunatic,/ Aleargă mînze una mai mîndră ca cealaltă.../ Se-ntorc și pleacă iarăși în salturi tot mai vii.../ Parc-au scăpat din stranii, nomade herghelii...“

Fabuloasă este apariția bivolilor statuari, evocînd — prin contrast cu spectaculoasele apariții cabaline din poemul celălalt — un stadiu zoologic revolut : „Pe șesul cenușiu, prin sclipitor noroi,/ Se mișc-ursuzi, cu pași înceți greoi,/ Prin stuful de la margine de baltă.../ Noroiul încă jilav, în apus,/ Le dă un luciu straniu, de nespus,/ De monștri aduși din lumea cealaltă — / Și-amurgul pe spinări li se resfrînge,/ În fulgerări și străluciri de sînge...“ *(Bivolii)*. Ca și în celelalte versuri citate, poetul antropomorfizează făpturile gloduroase ieșite din baltă : „...în ochii lor adînci, neghiobi,/ Se oglindesc mocniri pustii de robi,/ Aprinse zări de-amiezi caniculare,/ Tristeți și-ntunecimi fără hotare...“

Radu Gyr (pseudonimul lui Radu Demetrescu) s-a dovedit o natură eminamente lirică, nedublată de o conștiință critică pe măsura înzestrării native, lucru ce explică marile inegalități din opera-i poetică.

Volumul de debut *(Liniști de schituri*, 1924), era grăitor atît în privința conturării universului poetic, cît și în cea a genezei tonului individualizator. Moștenirea simbolismului transpare ușor, tînărul poet (avea, pe atunci, 19 ani) nedesprinzîndu-se total de ea. De factură minulesciană sînt poeme precum *Disertație despre mine, Flașnetarul, Cortegiu funerar, Sonet banal*. Simptomatice pentru însăși evoluția mijloacelor simboliste în poezia noastră sînt afinitățile cu *Priveliștile* lui Fundoianu *(Scrisoare din provincie, Tradițiile Toamnei, Toamna a venit cu pașii grei...)*. Pastelul este cultivat cu detașare *(Pastel în grădină publică..., Stanțe pe omăt...)*, într-o manieră total diferită de cea practicată de Alecsandri ori Coșbuc.

Al doilea volum *(Plînge Strîmbă-Lemne*, 1927), denotă intenții arhitectonice, absente în cartea din 1924. El se deschide cu ciclul *Poetul* (ipostaziat în figuri din istoria neamului : *Dacul, Jupanul, Călugărul, Guzlarul, Haiducul)* și se încheie prin *Cuvîntul poetului*, care „rezumă“, într-un fel, ipostazele prezentate. Finalul motivează natura tristă a vocii lirice : „Ca Păcală rîd ca să nu plîng“. Mai atrăgătoare sînt poemele din centrul culegerii, unde

Scanned with OKEN Scanner

se exploatează liric tărîmul fabulos al folclorului : *Scîncet de pitic*, *Cheamă... strigă Sfarmă-Pietre* și, îndeosebi, poemul titular al volumului.

Cea mai bună carte a autorului este *Cerbul de lumină* (1928), cuprinzînd și poemul definitoriu pentru Radu Gyr : *Toamnă oltenească*. Amplă, această realizare scriitoricească majoră este structurată în șapte secvențe bine „orchestrate". Vitalitatea debordantă, contagioasă, coexistă cu pasaje de extremă gingășie. Învinsă uite mediul citadin, prietenii așteptați vor găsi un idilism deloc edulcorat ; unic în literatura română, acest idilism viguros, în care „ploi de gălăgie" potopesc pridvorul, chiotele abundă și puștile cu cremene fac să vuiască văile amintește, cel mult, de caracterul epuizant al petrecerii, la Coșbuc, fără a fi vorba de vreo influență.

Spre a reliefa vigoarea „suflului" poetic, mă văd silit să reproduc un amplu citat din secvența inaugurală : „O, de-ați fi în Dolj cu mine și-ați uita cu toți de tîrg !..../ ...E'nceputul lui octombre, cînd dă aurul în pîrg,/ cînd în cel dintîi ciorchine trup și suflet îți cuminici.../ ...Cum v-ar mai lătra în gară, Florea, 'ntr-una din duminici !.../ Mai întîi, din timp, m-aș duce să pîndesc de la canton,/ și s-a dăst, zvîcnind, semnalul cantonierului Anton !.../ Și cînd trenu-ar trece busna și ați fi la geam, din piept/ mi-aș învîrteji un chiot : «Ura, fraților, v-aștept»./ ...Și, despriponind pe Roibu, — închingîndu-i zdravăn șeaua, —/ aș sări pe el și-n goană aș scurta, prin cîmpi, șoseaua !.../ Într-o clipă-aș fi la gară... Apoi, lungă-mbrățișare/ stînjenită de povara puștilor de vînătoare.../ ...Și în dosul micei stații, cîmpu-ar fluiera din trișcă,/ și și-ar ploconi căciula surugiul meu din brișcă.../ ...Și cum patru-ați fi, în brișcă, v-aș îngrămădi pe toți,/ cînd cu hohotu-ați întrece rîsul celor patru roți.../ Eu, alături pe Roibu i-aș trudi din trap, buiestru' —/ ...Și de-am întîlni trăsura «talianului Silvestru»,/ Ori cotiuga-ngălbenită a părintelui «Nichita» i-am încrucișat, c-un chiot de-ar vui prin șanț răchita." Bogăția toamnei este tonifiantă. La răscruci ies „carele cu dijmă de gutui, de pruni și nuci", iar surugiul are grijă, în goana cailor, să „ușureze greul ploștei". Exuberanța molipsitoare a vocii lirice naște imagini memorabile : „Ați vedea apoi, de-am trece, Amăradia, pe pod,/ sălcii pescuind pe ape noua toamnă, în năvod.../ — Drumul cu stejari și dafini v-ar bolti în față peșteri,/ peșteri

Scanned with OKEN Scanner

mari în bronz săpate, ca de dalta unor meșteri.../ Iar deasupra voastră-ați crede, — cum atîrnă crăngi din bolți, —/ că ciorchini de stalactite pică aurul în volți...“ Registrul „serafic“ al poetului este plenar exprimat în descîntecul gutuii căzute, din secvența a treia a poemului.

O „replică“ sentimentală la viguroasa *Toamnă olteneasc*ă oferă artistul în *Cea din urmă toamnă olteneasc*ă, fără a se mai ridica la valoarea primului poem. Mult mai apropiat de acesta este *Fior de toamnă*, unde lirismul este debordant și expresia abundă în asocieri surprinzătoare. Merită semnalată chiar o „strategie“ menită a reliefa surpriza. În nota poeziei tradiționale, e așteptat „un zvon de buți/ din Drăgășani pornite cu cărăuși tăcuți...“ Așteptare zadarnică, însă, previzibilul idilic fiind infirmat într-un pasaj halucinant: „Veneau — oftînd a moarte — spre mine plopi cu glugă/, și-mi ascuțeam urechea și-i auzeam cum sună, / și cum cobeau cu buhe și se izbeau de lună.../ ...Spăimîntătoare, toamna se luase după mine,/ și-nfricoșat de toamnă, fugar peste coline,/ smulsei din spate pușca și-n urma mea trăsei/ ca-ntr-un strigoi, din noaptea cea rea de Sîn Andrei!“ Deși titlul ne-ar fi făcut să ne așteptăm la un poem simbolist [1], vigoarea „arătării“ aproape miraculoase contrastează puternic cu efeminarea înfioratei lirice simboliste. * Dacă viziunea îl apropie, pe alocuri, de Ion Pillat („Și mă duceam, cu seara, pe-același roib în goană.../ Și cum fugeam spre toamnă, pe subt copaci, ca Gruia,/ se încercau frunzare să-mi ție cărăruia,/ iar la un puț, îmi dete un fag cu pițigoi/ de «rămas-bun» o frunză, și-n dunga asprei foi/ jeli, în drumu-mi, vara și cea din urmă frunză...“), vigoarea clocotitoare a tonului îl deosebește clar, individualizîndu-l. Poetul dovedește o mare disponibilitate prozodică și este capabil de efecte eufonice spectaculoase. Grație aliterațiilor și straniei melodicități din *Cîntecul păsărilor*, simpla ascultare a versurilor l-ar face și pe un necunoscător al limbii noastre să bănuiască despre ce este vorba: „cîntă apa liniștii,/ liniștea din iniște, inistile liniștii...// Clipot-clopot, șipot-șopot, șopăiește rîu-n șoapte,/ cînd un soare bun dogoare pe ogoare coapte-aznoapte...// Și sulfine chiteline de mirezme line

---

1 De factură pur simbolistă este, în volum, poemul *Parc trist*.

* „Insist în prefața capitolului sau în final?“ (admitere marginală M.S.)

pline,/ merg, blajine,/ pe coline/ din tulpine să se-nchine.“ Din păcate, poetul a dovedit rar capacitatea de a-și „struni“ explozia lirică, de a „controla“ reacția în lanț produsă de fantezie. A și fost acuzat, în epocă, de „manierism“ [1] și de „gongorism“ [2]. Torentul liric țîșnește asemenea unui rîu ieșit din albie, indicînd o nesecată dragoste de viață.

În descendența argheziană se înscrie volumul *Stele pentru leagăn* (1936), amintind și prin unele titluri *(Mărțișor, Alt mărțișor)* de marele său contemporan. În *Cununi uscate* (1938), notei folclorice (prezente încă de la debut în versurile autorului) i se adaugă una exotică : „Ler, Lerui, Ler, colindul luminos,/ cu stele-logostele sub ferești.../ Cine-a murit departe în povești/ și-n sticlă doarme-atîta de frumos !// Cîndva, țîșnit din trîmbă și din șarpe,/ trup de efeb în aurul risipii :/ Lăute-n umeri și în glesne harpe,/ Zelanda, Congo, China, Mississipi.“ *(Poem cu trei trepte)* *. Remarcabile sînt ecourile poeziei expresioniste, deplin asimilate : „Berbeci de foc și ruguri de mînzate/ își clatină incendiul cărnii lor,/ de parcă ard ciosvîrte spintecate/ din soarele tăiat la abator“. Din același ciclu *(Creion)* de inspirație exclusiv citadină merită reținute poemele : *Maidan, Cheu, toamna* și *Octombre, pe cheu*.

Volumul *Poeme de război* (1943) și, mai ales, cel de *Balade* (1944) indică deopotrivă meritele și limitele poetului. Lirismul este clocotitor, iar convenția folclorică admirabil folosită în ciclul de *Cîntece* din ultimul volum. Facilă și cam industrioasă este galeria personajelor din trecut. *Descălecătorul, Ctitorul de mînăstiri, Tipăritorul de bucoavne, Zidarul de la Argeș, Logofătul, Cronicarul, Peneș Curcanul* ș.a. De factură lirică este și „comedia vegetală“ *Corabia cu tufănici* (1939), feerie în versuri de mare prospețime.

Numeroase cărți cu stihuri pentru copii denotă un simț ludic pronunțat [3]. Experiențele, postbelice de viață i-au inspirat versuri cutremurătoare, inedite deocamdată.

---

1 Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, vol. II *(În căutarea fondului)*, București, Editura Adevărul, 1934, p. 292.

2 E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Minerva, 1973, vol. 1, p. 433.

3 La editura „Bucur Ciobanul“, poetul (semnînd cu pseudonimul Nenea Răducu) a scos un mare număr de broșuri subintitulate „povestire hazlie în imagini“, cu desene de A. Petrescu.

* „Ion Gheorghe“ (adnotare marginală M.S.)

Scanned with OKEN Scanner

Influența lui Radu Gyr este puternică asupra lui George Fonea, în volumul de debut *Întoarcere în vreme* (1935).

De poemul lui Radu Gyr *Toamnă oltenească* amintesc unele poeme din cartea de debut *(Întoarcere în vreme*, 1935) a lui George Fonea : *Iarnă în Oltenia, Cîntec oltenesc, Poemă simplă pentru întoarcere*. Alte texte sînt de un pronunțat simbolism epigonic *(Medievală)*. Lirismul autorului este eruptiv mai mult în intenție („Eu am plecat acum de lîngă pămînt/ Să-mi plămădesc gîndul ca un olar/ Să-mi fac o religie nouă din cuvînt,/ Pe unde voi trece s-arunc numai jar." *Scrisoare lor)* decît în realitate. Domnul ofițer (pe coperta cărții din 1935 ținea să-și precizeze și gradul : sublocotenent) s-a dovedit un clasicizant mediocru, putînd fi lesne trecut cu vederea.

Prima carte a lui D. Ciurezu *(Răsărit*, 1927) era dedicată lui Octavian Goga, de poezia căruia amintesc, vag, poemele *Casă veche, La peșteră, În odaie*. Tonalitatea dominantă a cărții nu este, totuși, evocarea nostalgică a relicvelor din alte vremuri, ci vitalismul din *Primăvara, Azi-noapte, În soare*. Viața irumpe asemenea lavei dintr-un vulcan, cu o forță irezistibilă : „În satul meu pierdut printre zăvoaie,/ A izbucnit azi-noapte primăvara,/ Ca un plesnit de aripi dintr-un cuib/ În urma unui ropot scurt de ploaie.// S-au prăvălit înspre pîrîu șuvoaie/ Și-a fulgerat deasupra, peste culmi,/ Un vînt uscat s-a-ncolăcit pe ulmi/ Și pîcle mari s-au rupt peste zăvoaie." *(Azi-noapte)*.

Frăgezimea nu ține doar de sfera tematică, ci și de cea a expresiei poetice. În prima secțiune *(Bulgări de lumină)* a cărții de debut, prospețimea excepțională a expresiei se datorează inspirării din folclorul infantil *(Gărgărița)* și din cîntecele pentru copii : *Cîntec* [1]. Poetul este atras deopotrivă de motivele folclorice mai rar tratate, în literatura cultă, precum ielele *(Cocora)* și paparudele *(Paparudă)*. Foarte expresive sînt incantațiile inspirate din folclorul ancestral, antologice în acest sens fiind *Paparudă* și *Descîntec*. Citez fragmentar din primul poem : „Paparudă, paparudă,/ Vin cu ploaia-n bozi și

1 Factura este reluată în poemul *Fir de aur (Cîntec de leagăn)*, inclus în volumul *Pămîntul luminilor mele*.

udă./ Trup de soare,/ gînd de floare,/ ochi de zare,/ Svon de luger care moare.// Cîntă-n trupul tău și sai/ În lumină cînd te lai [1],/ Cu cercei/ de ghiocei,/ cu cunună/ de costrei/ Și vîrfuri de funigei.// Bate-n palme, rîzi și zburdă/ Joc golaș de paparudă,/ Rop de ploaie/ prin zăvoaie/ șerpuire/ de șuvoaie/ prin dudaie.// Să se lege două Joi/ C-un mărgean curat de ploi...// C-un mărgean curat de apă,/ Rod de muguri care crapă/ Rod de ploaie, rod de vînt,/ Bucurie de pămînt/ Paparudele...“

D. Ciurezu este la fel de dotat poet al abundenței fabuloase *(Belșug)* și al patriarhalității *(În odaie)*. Oltean ca Radu Gyr și făcînd parte din aceeași generație, este legat de acesta prin vitalismul greu de îmblînzit : „Am înfruntat asară rîu-nnot/ Și m-am pierdut în luncă prin lăstari,/ Simțind mereu un joc de ape mari/ Pe trupul meu întărîtat de-nnot.// Am alergat buiac ca să m-astîmpăr/ Prin ierburi verzi cu mirosul amar,/ Am rășghinat o creangă de arțar/ Vigoarea mîinii mele s-o astîmpăr.“ *(În pădure)*. Poetul ar voi să simtă în trupu-i „sălbăticiuni din sufletul pădurii“ *(ibidem)*, vitalismul debordant afișat în versurile citate neopunîndu-se maximei suavității.

Dacă volumul de debut era eterogen, nedepășind condiția unei *culegeri* de poeme, în cea de-a doua carte *(Pămîntul luminilor mele*, 1940) se face simțită ambiția constructivă, îndeosebi în ampla secțiune intitulată *Sat fără hrisov*. Lipsa „probelor materiale“ este subliniată, pentru artist, de bogăția spirituală a civilizației noastre. Reîntîlnim aici dorința lui Coșbuc și Goga de a realiza o „monografie lirică“ a satului, cu deosebirea (particularizatoare) că D. Ciurezu accentuează latura fabuloasă a existenței, nutrindu-se la izvoarele de vizionarism [2] ale folclorului : deșcîntece, colinde, eresuri. Satului „fără hrisov“, dar cu existență milenară, i se reconstituie, liric, profilul ancestral. Iată cum începe poemul titular al ciclului : „Satul meu sărac n-are hrisov,/ Hrisovul lui e undeva-n pămînt.../ Nu-i pergament, nici piatră, nici cuvînt,/ E sînge și arșiță, și istov.// S-a adîncit în fiecare

1 Tonalitatea este înrudită cu incantația din barbiană *In memoriam*, fără a fi vorba de influența unui scriitor asupra celuilalt, ci de preluarea independentă a aceleiași tradiții orale.

2 Fabulosul folcloric l-a atras și pe Constantin Lucrețiu Vilceanu, care l-a prelucrat prin „filtru“ arghezian.

Scanned with OKEN Scanner

zi,/ De la-nceputul lumii pîn-acum,/ Prin bulgări grei de trudă și de scrum/ Și-n funduri de pămînt s-o odihni.“ Ciclul final al volumului *(Din rugăciunea pulberii mele)* conține poeme care-l impun pe D. Ciurezu printre notabilii poeți ai credinței. Versurile exprimă obediența senină, frecventă și în literatura populară.

Amintita ambiție a edificării „arhitectonice“ a cărții atinge apogeul în volumul *Cununa Soarelui,* tipărit în 1942 și purtînd subtitlul : *Eglogă.* Structurarea epică a volumului favorizează liricul, ca și în baladele lui Radu Stanca ori Ștefan Augustin Doinaș. Ceea ce individualizează vocea poetului este, aici, îmbinarea originală a unui naturalism suav [1] cu fabulosul folcloric. Originală deopotrivă (și, probabil, polemică în raport cu poezia neosămănătoristă) este absența idilizării universului agrest. Lucrul este evident și în prezentarea celor două făpturi pe care le va uni cununa Soarelui : Oancă și Măria. Flăcăul apare ca o adevărată forță a naturii („Oancă s-a născut din burniți, din pămînt,/ Trup de piatră, rod de vînturi, joc de fiare ;/ S-a spălat cu rînza zării peste ochi/ Și și-a pus zăbun, pe umeri, vig de soare.// A crescut c-un mal de spate și putere,/ Lat cît drumul, cît loitra de la car ;/ În mînia lui de brațe este-n stare/ Să răjghine o pădure de stejari.“), poemul fiind tipic pentru amintitul lirism eruptiv : „Cînd se-ndreaptă lin, cu ciurda, către padini/ Să se piardă printre branișți și coclauri,/ Inima-i e numai chiot și lumină,/ Iar privirea-i haiducească zbor de grauri.“ (I).

Seducătoare este apariția fetei („Cînd trece prin iniști, cu cioporu-n văi,/ Tăind dimineața cu glezne de rouă,/ Din pînza luminii cîntînd și-mpletește/ Marama ei caldă, subțire și nouă.// Și sufletu-i proaspăt, ca rîul de munte,/ Se joacă prin ierburi, pe prunduri de flori,/ Se-agață de trunchiuri, se leagănă-în crengi/ Și rîde-n dumbrăvi de cicori.“), unele pasaje amintind eminesciana nuntă în codru : „Alaiuri de fluturi îi ies înainte/ Cu nunta lor albă

---

1 „A intrat desculță-n luncă dimineața,/ Dolofană și codalbă ca o juncă,/ Și-a-ngropat obrajii rumeni printre ierburi/ Și-a dat foc la toți bujorii de prin luncă.// A zgornit boboci de aur peste iazuri/ Și s-a tolănit prin pajiști odolene ;/ A întins opreag de rîuri printre crînguri/ Și marame de lumină prin poiene.“ *(XLI).*

Scanned with OKEN Scanner

domnească ;/ Lăcustele-n glumă îi sar pe picioare/ Și gîzele vin, în drum, s-o privească." *(XII)*.

Dragostea este prezentată ca o lege a firii, nespiritualizată, în versuri de cuceritoare naturalețe ; impresia aceasta este sporită de limbajul frust, bogat în arhaisme și regionalisme de mare efect. Antologice sînt descîntecele rostite de cei doi tineri. Îl citez pe cel al lui Oancă : „Uhu-hu, la muma ploii-n Capricorn,/ Unde stihiile lumii sună-n corn,/ Unde halele furtunilor nu-ncap./ Și se bat ca doi balauri cap în cap.// Uhu-hu, la muma nopții și-a pădurii,/ Unde fierb în nori de smoală șerpii urii,/ Unde joacă Strîmbă-Lemne-ntr-un picior/ Și rînjește c-un ochi roșu de dihor.// Uhu-hu, la muma zilei și-a luminii,/ Unde dracila-nflorește cu arinii,/ Unde stă-n pridvor de soare primăvara/ Și-și aruncă peste zariște comoara.// Uhu-hu, la muma lunii și la stele,/ Unde vrăjile se schimbă în inele,/ Unde inima mea suie și se zbate/ Ca un stol de păsări albe, de departe..." (XVI).

Chinurile dragostei, neconștientizate încă, sînt prezentate cu o forță lirică ce poate fi comparată cu aceea heliadescă din *Sburătorul* : „Îi ard brațele și sînii — jeregai —/ Și pe coapse-i curge spuză din tării ;/ Pare toată-un grunj de flăcări azvîrlit/ Peste cîmpul răvășit de ciocîrlii./ (...) Ar vroi să-și vîre trupul în pămînt/ Ca-n răcoarea lui de ploi să-l potolească,/ Să n-audă cum prin ramuri arde cîntec/ Și frăgarii prin dumbravă prind să crească." (XXIII).

Iubirea apare ca ursită, eroii neputînd să i se opună. Ca în datinile străvechi, ea presupune, în *Cununa Soarelui*, succesive curățiri rituale. Una precede (XXIV), alta succede (XXXII) actul erotic, plasat, astfel, într-un tărîm al suavității agreste, needulcorate : „Și-a trecut un nor de vară peste ei :/Uger greu de umbră deasă și de ploaie,/ A vărsat găleți de viață peste cîmpuri/ Și grămezi de pietre rare prin zăvoaie.// I-a udat, ca pe șopîrle, pîn'la piele,/ și i-a strîns, polog de iarbă, pe pămînt ;/ Simțeau rodul cum zvîcnește în adîncuri/ Și se-nalță, plin de freamăt, trunchi în vînt." (XXXII).

Originalitatea poetului este reliefată, paradoxal, de aparenta încadrare în ritualul basmelor străvechi („Au trecut păduri de perii și aramă,/ Vaduri negre de-ntuneric și descîntec ;/ Au suit pe creste arse de lumini/ Și-au

Scanned with OKEN Scanner

răzbit, cu cai de spume, țări de cîntec.") și al colindelor/ Au tot mers în lungul lumii, pînă cînd/ Urma ciutii s-a scuns în mărgărint." (XXXVI). Scena nunții evidențiază o dată în plus respectarea ritualului ancestral : „Apoi vin la rînd toți craii din povești,/ După cinste, după rang și după țară ;/ Poartă toți cununi de stele peste frunte/ Și pe haine înfloriri de primăvară" (XLIV). Permanența ritualului este sugerată în cîntul XLVIII.

Nu putem încheia comentariul înainte de a reliefa miza extrem de mare, date fiind tratările anterioare ale motivului nunții în literatura noastră. D. Ciurezu și-a asumat un mare risc și tocmai de aceea reușita lui este mai spectaculoasă. Poetul se înscrie într-o tradiție care pe mulți dintre contemporanii săi i-a copleșit. Viziunea este clasicizantă (vezi imaginarea pădurii ca biserică, în cîntul al doilea), dar tratarea motivelor originală. Nutrirea din folclor s-a dovedit benefică (alături de aspectele semnalate, merită amintită și tonalitatea de plugușor din cîntul XXXVIII). Pe lîngă înrudirea cu Heliade, se cuvin menționate pasajele care ne trimit cu gîndul la Eminescu [1], la B. Fundoianu [2] și una din strofele în care fata simte fiorii iubirii, strofă ce anticipă cu decenii poemul *Irsul* al Ilenei Mălăncioiu : „Își strivește sînii ceteri între mîini,/ Și-n chilimul ud, de troscot, îi apasă ;/ Ar vroi să vie ursul din pădure/ Să-i mănînce, ca pe-o coarnă, gura arsă." (XIII).

Eruptiv este, în genere, lirismul lui C. Argintaru, poet inegal, capabil să ofere, în paginile aceluiași volum *(Agonia Soarelui)*, imagini pregnante și versuri de o dezarmantă desuetudine.

Poezia agrestă din *După ploaie* este înrudită cu poemele de început ale lui Zaharia Stancu : „Subt ropotul de ploaie cu bolboroși/ țărîna a sfîrîit/ ca o cenușe stropită ;/ pămîntul miroase a leșie/ și de-atîta umezeală pare-ntinerit.// S-a răcorit/ bușneagul de căldură ce-n-cepuse să fiarbă ;/ picură roua *(sic)* din firele de iarbă."

---

1 Un gnomism eminescian întîlnim în cîntul final : „Singură pădurea-n dealuri stă de pază (...)/ Dar ce-i pasă, cînd puterea ei de viață./ Ca și flacăra din cremeni, stă-ntr-o ghindă !" (LVI).

2 În finalul cîntului XX („Juncan sare pe-o mînzată porumbacă,/ Și mugește către muguri, lung și tîmp.") este reluat, cu minime modificări/, finalul poemului *Seara mistică din volumul* lui Fundoianu ***Priveliști.***

Scanned with OKEN Scanner

Ca și la autorul valah al *Poemelor simple*, lirica „adie sănătate“ (precum vîntul în finalul textului din care am citat).

De mare expresivitate este poemul *Sfîntul Ilie ăl nebun* care, deși dedicat lui Tudor Arghezi, amintește mai degrabă tonalitatea liricii lui Radu Gyr din *Toamnă oltenească*. Limbajul este frust, mustind de dialectalisme, care dau expresiei lirice aspectul unei lave clocotitoare, nesolidificată încă în forme definitive : „Călcînd norii subt copită telegarii în buiestru/ Varsă foc pe nări cînd hățul îl sbicește scurt, măiestru./ Și lovindu-i cu biciușca între greabăn, peste coamă,/ Cînepa din sfîrc poenește de pămîntul se sudoamă./ În căruț cu două roate, de șijlete stă răzmat/ Proorocul ce mînia și-o sloboade încruntat./ Și subt fulgerul ce cade ascuțit ca un toiag,/ Vîrful unui plop rămîne ca o coadă de măiag./ De departe un Val-Vîrtej urcă praful în spirală/ Și trei snopi îi poartă vîntul prefăcut acum în *ală*./ Ceața umple tot văzduhul și aruncă stropi de ploaie/ Ce-n căderea lor îngheață — se prefac în gogoloaie./ Frunza la porumb e zdreanță ; ghijura-i fără mătasă/ Și prin șanțul dintre rînduri apa în șuvoi se lasă./ Pătuiagul dintr-o vie stîlpii și i-a părăsit,/ Tot de-a dura pe potecă într-un stog a nemerit./ Înc-un sgomot se aude și copacul răjghinat/ Își jelește gemănarea ce un trăsnet i-a crăpat ;/ Iar Ilie-acum privește pe deplin satisfăcut/ Și lumina îi rîde-n față de isprava ce-a făcut.“

Imagini pregnante găsim în poemele *Zăpuc* („Căldura a prins o rîmă/ ce sta la reveneală/ lîng-un pietroi —/ și pe dat' a sucit-o-n spirală.“) și *Seară de august* : „Parii de telegraf,/ ca niște sentinele,/ veghiază la porțile satului/ ferindu-l de rele“. Dedicat lui Lucian Blaga, poemul motivează comparația (făcută de G. Călinescu, dar care nu poate fi generalizată asupra întregii lirici a lui C. Argintaru) cu autorul *Poemelor luminii*, a cărui influență este depistabilă : „Spinarea dealurilor/ este cîrpită cu petece de crîng —/ cele din urmă raze de soare/ pe turla bisericii se frîng.// Cade o pulbere de întuneric —/ și atîta liniște e-ngrămădită/ peste tot,/ încît valea pare adormită.“

Fără a putea fi subsumat integral direcției „ortodoxiste“ promovate de redacția *Gândirii*, C. Argintaru a

ilustrat-o original în unele texte. Menționabil este poemul *Rătăcit*.

Din păcate, prea multe versuri reliefează desuetudinea facturii lirice a acestui contemporan cu Arghezi, Blaga și Barbu. El utilizează în două poeme *(Raza Soarelui murise, Ceață)* concepte personificate, scrise cu majusculă și subliniate : Bine, Viitor, Răul, Bucuria. Anacronică este și tratarea livrescă a „nebuniei" poetice *(Gînduri arse de sublim)*, ca și repetatele expresii ale unei viziuni ce se dorea pesimiste : *Din vremea de azi, Ceață, Lumea mă omoară*. Acestui lirism didactic și fad i-l prefer pe acela eruptiv și voit naiv din *Sfîntu Ilie ăl nebun*.

Volumele publicate ulterior *(Viața pietrelor* și *Setea norilor*, ambele imprimate în 1935) nu confirmă speranțele pe care le îndreptățise autorul volumului *Agonia Soarelui* (1930, amplificat și reeditat în 1931 și 1933). În *Viața pietrelor*, poetul se arată un clasicizant neindividualizat, eșuînd adesea în „panseuri" versificate, de profunzimea acestuia : „Banul, vinul și femeia/ Sunt treimea ce ne poartă/ Goana vieții peste vreme/ În colind urzit de șoapte" *(Treimea)*.

Începutul poemului *Spre culmile cu dor* (din volumul *Setea norilor)* amintește lirica pașoptistă, dar culmea desuetudinii este atinsă abia în compunerea intitulată *Nerăbdare*. Anacronic este neosămănătorismul din poeme precum *Oraș* și *Metropolă*, unde anticitadinismul este exprimat cu mijloace pe care literatura anilor '30 le abandonase fără regret.

Prezente încă din primul volum (în poemul *Țara mea)*, accentele xenofobe devin mai frecvente în culegerile din 1935 : *Moții* (în volumul *Viața pietrelor), Valahă plămădire, Cîntec de plugar, Cine e de vină ?* (în volumul *Setea norilor)*.

Au contribuit la revigorarea orientării clasicizante și autori care, acceptînd convențiile poetice existente, au dat o lirică proaspătă tocmai din cauza indiferenței arătate vechilor structuri retorice. Semnalez doi poeți panteiști, al căror lirism eruptiv se deosebește clar de cel din poemele lăsate de Aron Cotruș și Radu Gyr.

În literatura secolului nostru, Zaharia Stancu se numără printre cei mai puri poeți ai simplității. Ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

atrage în cartea-i de debut *(Poeme simple,* 1927) este frăgezimea tonului, manifestată, neașteptat, într-o tematică frecvent abordată de predecesori și contemporani. Este cu atît mai mare meritul individualizării vocii lirice pe acest „teren minat", năpădit de clișee sămănătoriste și neosămănătoriste. Versurile au o prospețime de luncă, de pămînt reavăn, nedesțelenit, mirosind a iarbă crudă și a flori sălbatice. Boarea cîmpiei se exală din paginile acestei cărți căreia nu ne-ar mira prea mult ca picuri de rouă să-i arginteze filele.

Definitoriu pentru faza inițială a scrisului autorului este poemul inaugural *(Tu, inimă cuminte, blînd miel prior în soare),* unde elementaritatea apare ca materie predilectă a poeziei. Volumul întreg se prezintă ca un elogiu al simplității : „Soarele se joacă prin livezi. Au înflorit merii,/ În sat se deschid ferestre și uși,/ Dealul e verde, copiii prind găinuși,/ Curg revărsate din plin apele primăverii.// Pe cîmp : pluguri, chiote și boi,/ Arătura crește, berzele tocănesc./ Pe o cărare, o fată și-un flăcău se întîlnesc,/ Se iau de mînă și pornesc spre cîmp amîndoi." *(Primăvară).* Ni se propune o poezie senină, evitînd organic tristețea : „în ochii tăi/ Culege, azi, lumina din mine și din soare./ Cad stelele în piept, se prăbușesc frunzare./ Mi-e teamă, vreau tristețea să n-afle unde sînt,/ Ca pe-o sămînță-n toamnă ascunde-mă-n pămînt." *(Uite, pe dealuri roșii...)*

Zaharia Stancu era, la începuturi, un poet al sărbătorii, preocupat să conserve belșugul pămîntului și seninătatea oamenilor : „Cramă, ți-am adus butnari/ să-ți dogorească în butoaie./ Mîne-o să-ți aduc, cu dible/ și guslari, culegători./ Suflete, culege soare/ cît nu-ți bate-n pleoape ploaie/ Și pe-aripi adună aur/ cît mai sînt cîmpuri cu flori." *(Început de toamnă).* Bucuria traiului cîmpenesc este trăită cu fiecare fibră, într-o frenezie naturistă îmbătătoare : „Prin ce minune ori prin ce descîntec/ Mi s-a turnat în trup atîta vis/ Și ce izvor lăuntric s-a deschis/ De-s numai chiot însorit și cîntec ?// Pămîntu-ntreg trăiește-n viața mea/ Și eu prin viață trec ca printr-un rîu./ Mă simt al cerului, cum e o stea,/ Și-al țarinii, cum e un snop de grîu." *(Chiot însorit).* Această „înfrățire cu pămîntul" apare și în *Scrisoare din cîmp.*

Scanned with OKEN Scanner

De notat că, mai mult decît natura însăşi (în forma ei originară, sălbatică), îl atrage pe artist *traiul rural*, apărîndu-i drept ipostază definitorie a elementarităţii vieţuirii pe pămînt. Poetul şi-a motivat biografic atracţia : „Eu am crescut cu macii şi strugurii pe cîmp/ Şi mai păstrez, ca iarba, şi-acum, sub pleoape, rouă.// Străbunii mei vînjoşi, cu tulnice şi ghioage,/ Pe-aicea şi-au păscut cirezile blajine,/ Cioporul de mioare bălane, herghelia,/ Şi lîngă crama scundă cu chiote în căzi/ Băsmeau lungiţi la focuri cînd adormea prisaca.// De-aceea mi-e drag cîmpul, livada, codrul sur,/ Podgoriile, boii, albinele şi mînjii/ Ce trec, năluci sirepe, prin porumbişti brumate..." *(Eu am crescut)*.

Că este vorba de natura domesticită, umanizată deci, se vede clar în poemul *Mă vreau în munţi* : cîmpul este „simplu", dar e vorba de un teren *arat*, pus, prin urmare, sub voia omului. Caracteristicile traiului evocat în *Poeme simple* sînt naturaleţea, organicitatea şi seninătatea. În subtext, se sugerează că elementaritatea nu poate fi gustată de ţărani, ci de citadinii care au reperul opus : traiul modern. Într-o *Scrisoare* este evocat un „poet elegiac şi trist, din tîrg". În viziunea poetului, oraşul este domeniul claustrării, viaţa autentică fiind numai cea din natură *(Dincolo de zidul alb)*. Tîrgul este „de piatră" *(Cum fetele desculţe...)* apărîndu-i artistului „mohorît, cu uliţi de asfalt" *(De ţi-ai purta făptura...)*. Din „tîrg" vine şi contemplatorul naturii *(Ţară)*. În logica *Poemelor simple*, bucuria traiului rustic este percepută numai cînd acest mod de viaţă se prezintă ca diferenţă, ca necotidian.

Cum ştim, rusticitatea îi fascina mult pe literaţii contemporani artistului. Apropieri se pot stabili, pe alocuri, cu Tudor Arghezi *(Azi am văzut)* şi, îndeosebi, cu B. Fundoianu *(Autumnală, Mă pierd pe plaiurile vechi...)*, fără ca originalitatea tonului să poată fi pusă la îndoială. Iată versuri care, printr-o eventuală raportare la Pillat şi Fundoianu, nu fac decît să-şi evidenţieze noutatea : „Uite, cu zbeng şi muget, vin boii din ceaire,/ Pe sus, lăstunii trec şi şoimii în plutire,/ Din ţarcuri fură miei şi-i urcă-n cer vulturii,/ Mîndră se-aprinde luna în creştetul pădurii/ Şi-amurgul cade simplu c-un pîlc de pitulici,/ De pretutindeni curge mireasmă de aglici./ Pe lîngă drumul aspru se scaldă-n sînge plopii,/ Răzoarele

Scanned with OKEN Scanner

ascund, în cuiburi calde, dropii./ Cu cîmp, în straie, trec țărani cu chipul brun,/ Îi cheamă să se roage un clopot în cătun./ Cazi și tu în genunchi, cu mine, și te roagă/ Să nu-ți rămînă gîndul și inima pîrloagă,/ Și cînd ne-om da odihnii pe maldăre de fîn,/ Pămîntul să ne strîngă și somnul lîngă sîn." *(Amurg)*. Ca și Arghezi, Zaharia Stancu manifestă o predilecție înnăscută pentru cuvîntul rar, strident tocmai din cauza nefolosirii curente.

Amintitul poem raportabil la Arghezi *(Azi am văzut)* atrage atenția și asupra noutății lui Zaharia Stancu în exprimarea credinței. Motivele biblice sînt tratate în chip surprinzător *(Porumbei)*, iar naturismul suav indică un poet demn de contemporaneitatea cu autorul *Psalmilor*: „Am ridicat spre cer împreunate mîni,/ Și Dumnezeu în noapte mi-a fost atît de-aproape,/ Că slava i-am cules-o-n ulcioare, din fîntîni,/ Și i-am sfărmat cu plîns luceferii-ntre pleoape." *(Slăvi)*. S-ar putea cita, în același sens, poemul *Rugă*.

Acest scriitor fascinat de elementaritate era atras de începuturile de tot felul: de zi *(Dimineață)*, de ciclu vegetal (două poeme se intitulează *Primăvară)*, de anotimp *(Început de toamnă)*, de viață *(Copilărie)*, de lume (iluzia Genezei apare în finalul poemului *Țară*: „Toate, toate sînt ca la-nceput/ Pe aici, și-s numai pentru noi.").

Iubirea irigă versurile (atmosfera), întreținînd tonul senin, sărbătoresc, de care vorbeam. Este, de altfel, ușor observabil *substratul erotic al întregii lirici interbelice* scrise de Zaharia Stancu. Suavitatea dragostei rurale a găsit la scriitorul nostru o expresie lirică memorabilă: „C-un fir de iarbă degetul mi-l legi/ Să am, asemeni ție, un inel./ Ridici sprîncenile și nu-nțelegi/ Ce dor mi-a odrăslit în gînd din el,/ Că-n ochii mei te uiți adînc, deodată,/ Și cum îmi prinzi obrazul turburat,/ Te depărtezi de mine bujorată,/ Cu capul greu către pămînt plecat." *(Inel de iarbă)*. De mare curăție este erotica din poemul *Aripa serii*.

Expresia lirică dobîndește, în culegerile din anii 1937—1944 [1], o spectaculoasă concentrare, poemul reducîndu-se,

1 *Albe* (1937), *Clopotul de aur* (1939), *Pomul roșu* (1940), *Iarba fiarelor* (1941), *Anii de fum* (1944).

Scanned with OKEN Scanner

adesea, la un catren [1]. Nu este un lucru absolut nou (să nu uităm că și în *Poeme simple* fusese inclus un grupaj de *Catrene*), ci doar devenit, acum, preponderent. Estetica este veche, poezia fiind înțeleasă, în descendența romanticilor, ca expresie a „clocotului frunții", a tulburărilor „din miezul inimii" *(Pentru începutul cîntecelor)* și a fantazării vizionare *(Zorile apropiate)*.

Poetul își reafirmă orgolios, în culegerea din 1939, originea umilă, motivînd apăsat asprimea versurilor : „Da : am crescut cu macii și strugurii pe cîmp./ Da : mai păstrez, ca iarba, și-acum, sub pleoape rouă./ Da : m-am scăldat în rîul cu cînepi la topit,/ Da : mi-am julit genunchii în vișini și-n cireși." *(Da : am crescut cu macii...)*. Continuitatea cu poemele debutului (prima carte rămînînd realizarea poetică majoră a autorului) este subliniată și în acest catren : „În mare, rod de stele, și peste cîmp, copoi./ Din crengile amiezii mi-am făurit un flaut,/ Dar cîntecul stă simplu în noi și lîngă noi,/ Îngemănat iubirii pe care n-o mai caut." *(În mare, rod de stele)*.

Discursivitatea își face loc începînd din culegerea *Iarba fiarelor* (1941), unde nostalgia purității este exprimată prin opoziția facilă între antici și moderni *(Daphnis* și Chloe). Apărut acum, tonul elegiac va domina versurile tîrzii, publicate începînd din 1970.

Încep să apară, în vremea războiului, și mijloace expresive ce vor caracteriza, ulterior, proza lui Stancu. Este vorba de enunțurile eliptice, reduse uneori la un cuvînt *(Cîntec amărui)* și la utilizarea predilectă a repetițiilor (sintagme și propoziții întregi).

După culegerea din 1944, Zaharia Stancu nu va mai oferi, mai bine de un sfert de veac, volume de versuri originale. Lunga pauză editorială (întreruptă doar aparent în 1957 și 1962, prin reeditări) va lua sfîrșit abia în 1970, cînd poetul revine cu volume noi : *Cîntec șoptit* (1970), *Sabia timpului* (1972), *Poeme cu lună* (1974) și ineditele incluse în ediția de autor (două volume) publicată în 1971. Sub raportul înțelegerii și practicării poeziei, aceste texte tîrzii nu schimbă profilul liric al

---

1 Catrenele rezultă uneori din prelucrarea unor versuri anterioare. Exemplar este poemul *Început* (din vol. *Clopotul de aur*) care reia, cu mici modificări, strofa finală a poemului *Țară*, inclus în cartea de debut.

Scanned with OKEN Scanner

autorului. Poemele sînt nostalgice, cotropite de dorința retrăirii bucuriilor simple de altădată *(Cîntecul lebedei)*. Ajuns la vîrsta contemplării lucide, cînd memoria acționează recuperator, poetul atinge seninătatea grație încrederii tonifiante în veșnica regenerare din natură : „Tu nu te-ntrista c-ai pierdut ce-ai pierdut./ Totul se destramă ca o trîmbă de nori./ Vine vîntul și usucă dealurile/ Pe care primăvara se ivesc flori." *(Nu te-ntrista)*.

Poetul devine mai sentențios ; dezideratul simplității versurilor a rămas intact (vezi *Cîntec șoptit)*, diferențele ținînd doar de tonul nostalgic (generat de noua experiență existențială [1]) și de procedee stilistice [2].

De versurile prime ale lui Zaharia Stancu amintește lirica unei poete care, cu cinci ani înaintea debutului editorial, era antologia de autorul *Poemelor simple* [3]. Nu se poate trage de aici concluzia unei descendențe literare directe, ci, mai degrabă, a unor afinități structurale.

Este vorba de Raymonde Han, una din cele mai originale poete din literatura noastră. Trecerea-i meteorică prin viața literară (a publicat un singur volum de versuri, în 1939 : *Cartea dimineții,* și a colaborat puțin la reviste) a făcut să se vorbească despre opera sa mai puțin decît ar fi meritat.

Ceea ce-i individualizează vocea lirică este o suavitate capabilă să aducă un aer proaspăt în poezia vremii, dînd o impresie plăcută de spontaneitate. Nu este suavitatea edulcorată și lascivă din *Florile Bosforului*, bunăoară, ci una agrestă, caracteristică ființelor nerupte încă de natură. Lucrul este cu atît mai curios cu cît artista (om de cultură rafinată, cu studii muzicale la Berlin) trăia în mediu citadin. Poezia ei se naște din nostalgia frusteții pe care o pierduse rupîndu-se de copilărie și

---

1 Prezentîndu-se ca *Om în amurg* (este titlul unui poem), autorul se declară „încă flămînd de viață" *(Romanță naivă)*, preocupat în permanență de spectrul thanatic.

2 Repetarea insistentă a unor sintagme și propoziții întregi o întîlnim și în proza autorului (este același manierism, opus simplității din primele poeme ; el alterează frusteța tonului). Raportez poemul *Ce mult...* din vol. *Cîntec șoptit* la romanul *Ce mult te-am iubit* (1968).

3 Zaharia Stancu, *Antologia poeților tineri*, București, F.R.P.L.A., 1934, p. 109-114.

Scanned with OKEN Scanner

de sat. O sugerare a acestei dureroase despărțiri apare în cîteva versuri din *Scrisoare de toamnă*: „Strigă negustorii belșugul/ Și trec căruțe cu lemne ;/ Acestea sînt singurele semne/ Aici unde nu vezi plugul.“

O seducătoare ingenuitate individualizează deplin această voce lirică. Titlul volumului este perfect adecvat materiei cărții, ce oferă lectorului sugestia tonifiantă de sănătoasă răcoare matinală. Ingenuitatea se observă atît la nivelul imaginilor (antologicul poem *Pentru un băietan* amintește, vag, candoarea elogiilor din *Cîntarea cîntărilor*), cît și în natura alegoriilor și a comparațiilor. O indică, de altfel, și unele elemente lexicale, expresii ale unei atitudini opuse dulcegăriilor sămănătoriste : fetele sînt îmbrăcate în „cămășoaie“ *(În Olt)*, poeta își ia rămas bun de la „răstoace“ *(Rămas bun)*, iar *Rețeta poemului* include trecerea prin sită de „ciocîrlan boghet“.

Comparațiile agreste sînt de o spontaneitate surprinzătoare : fata mare trece „nevinovată de tot,/ Așa cum trec căprițele în turma de oi,/ Cu fire de iarbă în bot“ *(Fată de primăvară)*. Reprezentativ în această privință este poemul *Început* : toporașii apar „în turme“, la drum crîngul este „oprit ca o căprioară“ și „tresare inima firavei firi/ și tremură mieii pe picioarele subțiri“. Viziunea este panteistă („M-alătur de pămînt, ca de un mire“, spune în *Mă văd în cîmp*), autoarea avînd impresia, în același poem, că întrupează „una din miresmele țărînei“. Volumul ei a întrupat, oricum, aceste miresme.

Ca și Zaharia Stancu, poeta este atrasă de orice început : de zi, de viață, de ciclu vegetal, de maturitate. Starea incertă, din care va izbucni, șovăielnică, viața, e permanent prezentă, susținută fiind de comparații cu nașterile din natură : „Floare timpurie de cais/ Ucisă de suflarea unui ger tîrziu“ *(Stihuri pentru Sanda moartă)*. Candoarea o face să utilizeze un referent de acest tip chiar în cazul evocării unei... morți.

Nu este surprinzător, în acest caz, să descoperim nostalgia copilăriei : „Sub lacăt ai închis lumea ta de copil/ Și ca orice mort o duci într-o cutie/ Ferecată cu umbră și cu glie/ O duci lui Dumnezeu în dar umil.“ *(Stihuri pentru Sanda moartă)*. Spre a redobîndi puritatea pierdută, poeta ar vrea să renască într-o manieră ce confirmă o dată în plus viziunea sa panteistă *(Renaștere)*.

Scanned with OKEN Scanner

Prezentarea cărții publicate de Raymonde Han impune semnalarea numărului considerabil al debuturilor remarcabile înregistrate în epocă.* Alături de ea, amintim cărțile semnate de Ștefan Baciu (care găsește o temă poetică tocmai în condiția creatorului tînăr), Mircea Badea, Mihai Beniuc, Maria Banuș.

Prin fronda tinerească atrăgea Ștefan Baciu, laureatul (la numai 17 ani ! al) prestigiosului premiu oferit scriitorilor tineri de Fundația pentru literatură și artă. În *Poemele poetului tînăr* (1935) energia metaforică este debordantă : „E frate cu calul și cu vioara din dulapul de brad,/ Cu sufletul zării și cu țărîna umedă de lună ;/ În tocul său inima lui se sparge și sună/ În cerneala lui, toate gîzele de aur cad.// În fiecare lac, o doniță de apă va avea./ Și-n fiecare stup un bulgăre de aur moale,/ El bea din harbuzoaicele uscate-grele,/ Și doarme, cu un frate-n fiecare stea.“ *(Poetul)*. Cuceritor este egocentrismul fantast din poemul inaugural : „E-atît de bine să stai ușor în zi. Să cînți încet, să nu auzi/ Cum ierburi cresc, să mușți din traiul ca un măr/ Să mergi pe drumul neted lîngă pomii uzi/ Și să visezi cu palma rătăcită-n basme și în păr.// Prin lanuri să pășești cu munții — șal pe umeri/ La gît, fășii de zări să-ți legi cravate,/ Germanice balade să scandezi, să numeri/ Fîntînile de secetă și sete deșertate.“ *(Poemul poetului tînăr)*.

Poetul are orgoliul tinereții lui, neîncercînd să-și ascundă vîrsta, cum făcuseră simboliștii. Dimpotrivă, își afirmă apăsat tinerețea, regretînd chiar ieșirea din adolescență, privită ca singura vîrstă a marilor libertăți : „Șaisprezece ani, șaisprezece stele, tot atîtea desiluzii/ Mîine — nu mai am voie să umblu hai-hui/ Voi plînge după ani zece, cînd mîncam cruzii/ Pepeni, cînd mă plimbam de mînă cu porunca nimănui.// (...) Nici o baie în pielea goală pușcă la gîrlă/ Nici un gînd la cărăbuși, sau la fata bolnavă ;/ Să mă usuc pe mal lunecos și umed, șopîrlă ;/ Să fac poeme în iarbă și-n țărîna jilavă.// Cîțiva prieteni vor aduce în loc de bomboane/ Un sfat uzat, vor ședea la masă, vor vorbi nesiliți,/ Vor fi palizi de inteligență și de carte, ca niște lampioane/ Șaisprezece cicatrice, șaisprezece ani de tîmplă lipiți.“ *(29 octomvrie 1934)*. Titlul indică,

* Merge aici și Giurgiuca“ (adnotare marginală M. S.).

Scanned with OKEN Scanner

după toate probabilităţile, ziua de naştere a poetului. Rareori s-a afirmat în literatura noastră, de un scriitor aflat la o vîrstă atît de fragedă, o mai matură opinie asupra începutului maturizării.

Criteriul poeticului este cel tradiţional, viziunea romantică modelînd-o pe cea a poetului nostru : „În odaie cad nori ca ape albe, poate pe balcon cad ploi/ Cărţi ascund vraja slovelor în sîn marin./ Prinţ, poetul aprinde lumînarea aurie a peniţei/ Şi cu trăsura imaginaţiei va ieşi/ Din amarul cotidian,/ Ca pîrga dintr-o verde nucă." *(Invitaţie la vis)*. Trăirea este pur literară, perceperea existentului cotidian făcîndu-se prin filtru livresc : „Număr nervurile pline de sevă ale poeziei/ Le desfac în salbe de vers şi-n făşii de gherghină,/ Le adun în vasul inimii plin de lumină/ Şi umplu cu ele prietenească pernă a bucuriei.// Pentru ultima dată recitesc poemul ca pe-o scrisoare/ Şi-l desfac în silabe, ca pe un rug în jar şi în lemn,/ Cu glonţul cernelii cicatricea numelui o-nsemn/ Cum termometrul o aşteptare sau o bolnăvicioasă paloare." *(Convalescenţă)*.

În placheta a doua de versuri *(Poeme de dragoste*, 1936), cuceritoare este aceeaşi ingenuă confundare a cotidianului cu livrescul : „Poete, nu mai ai nici stih în peniţa prelungă/ Şi stelele sunt topite în frînghii de lumină/ Moaie glasul în cîntec, s-ajungă/ Vocea cu zimţii de viers în grădină./ (...) Lumina lunii de pe ceas paşte sfîrşitul zilelor/ Fecioarele îşi desfac părul ca pe o carte/ Şi te aşteaptă cu strigătul topit în departe/ Să culci urechea pe inima ei, sau pe-a filelor." *(Îndemn pentru tristeţe)*. Literatura justifică existenţa şi, totodată, o înnobilează : „În cuvinte, trece adolescenţa mea, în rime/ Toţi îngerii din slove se tînguie şi cresc." *(Vesperală)*.

În viziunea tînărului creator, textul omoară senzaţiile, eternizîndu-le, dar răpindu-le, astfel, prospeţimea caracteristică vieţii : „Versurile — alaltăieri musteau ; azi izbucnesc,/ Le ţinem alături de cele mai dragi amintiri/ Apoi pe hîrtie le scriem. Ce trist. Şi cum cresc/ Atîtea poeme din alte şi alte iubiri." *(Poeţi)*.

Vetustă este ipostazierea poetului în albina ce culege polenul senzaţiilor, transformîndu-l în „mierea" poeziei melodioase : „Am adunat din cele patru vînturi/ Şi-am răstignit pe-un petec de hîrtie/ Tristeţea noastră-ntreagă-n cînturi,/ Şi în cuvinte, vaga noastră bucurie." *(Am adunat...)*.

Scanned with OKEN Scanner

Volumul *Căutătorul de comori* (1939) indică o „cumințire" a poetului, fără ca vigoarea lirică să fi secat. Ea este canalizată însă în direcția „tradiționalismului" de factură pillatiană : *Plimbare-n zi de vară* („Acuma, cînd zilele trec iute și toamna întîrzie/ Aș vrea să stau cu tine în tren sau într-o vie/ Și să privim cum norii, de ploaie, se sfîșie.// Avea-vom doar o carte cu strofe dragi, de Jammes/ Și vom ceti și astăzi, așa cum ieri ceteam,/ Bunica ne-o trimite merinde prin Avram."), *Treceam prin vii* („Pe drumul către casă, mai bine să tăcem/ Și pentru rodul viei să ne rugăm în gînd/ Și vinul vechiu din sticle să mergem și să-l bem,/ Ca toată amintirea s-o auzim plîngînd.") și, îndeosebi, *Stătea bolnavă via...* („Stătea bolnavă via de prea multă lumină/ Și toamna ca un uliu deasupra ei trecu,/ Iar noaptea ca un abur se ridica din tină/ Cînd soarele-n tărie suflarea își dădu.// Tot aerul, ce proaspăt, amirosea a coarnă,/ Din deal pînă în cîmpul brăzdat cu fier de plug./ Arar suna în codri o ostenită goarnă,/ Pe drum, căruțe pline cărau spre tîrg belșug.").

În ciclul *Pre Tine Te lăudăm* (cuprinzînd șase poeme cu tematică religioasă) regăsim orgoliul tineresc din anul debutului : „Ce-s eu, Părinte ? Un netrebnic rob la vise,/ Un vînător de gînd, neguțător de stele,/ Un rătăcit prin munți, pe dealuri și vîlcele,/ În tolbă cu lumini rănite și ucise.// Îmi place vinul vechiu, femeia, poesia,/ Cu dragostea mă-mbăt și-apoi adorm pe-o carte,/ Poruncile-Ți nu îmi sunt litere deșarte,/ Și niciodată nu am înfruntat tăria.// Sunt oare, Doamne, vinovat dacă-ntr-o seară/ Din Sfînta Lună pălărie mi-am făcut ?/ — Prea mă simțeam și eu cu tîmplele de lut/ Și prea ningeau frumos luceferii pe-afară." *(Spovedanie)*. Șăgalnică este alternativa imaginată în *Psalm de supunere* : „Mai bine, Doamne, de m-ai fi ținut,/ Să mă tîrăsc, netrebnic rob în ceruri,/ Să șterg de praf al îngerilor scut/ și Precistei să-l văd de giuvaeruri.// Seara scoteam pe boltă luna. Dimineața,/ Eșeam cu oile Prea-Bunătății Tale,/ Și pruncilor le-aș fi adus dulceață/ Și lui Sînt-Pătru îi coseam sandale." (Să fie, oare, o replică la Goga ?)

În 1940, poetul (născut la Brașov) dedică orașului studenției sale un întreg volum de versuri : *Cetatea lui Bucur*. Efortul „monografic" este vizibil (nu în sensul științific al termenului, ci în acela în care Octavian Goga vorbise de monografia lirică a satului), evocările încercînd să „aco-

Scanned with OKEN Scanner

pere“ toate aspectele caracteristice capitalei. Cea mai amplă acțiune a cărții este intitulată *Peisagii*, titlurile poemelor indicînd subiectele evocate : *Parcuri, Cișmigiul, Cimitirul Belu, Lacurile, Ștrandurile, Șoseaua Kisseleff, La Moși, Calea Victoriei, Strada Lipscani, Statuile, Periferie.* Iată un fragment din prezentarea celei mai gălăgioase străzi a vechiului București : „Ciorapi, bricege, lame, ghete,/ Se-nghesuiesc în rafturi pline,/ Un ambulant cu marfa la perete,/ Răcnește și te trage către sine.// (...) Baloturi pe tejghea, grămadă,/ Cu nasturi și cu pălării,/ Afară curge în cascadă/ Subiectul tristei comedii :// Registre goale de venituri,/ Se umplu, simplu, cu creionul ;/ Rămîne marfa : grele cituri,/ Și singur stă madipolonul.// Doar citeodată strada plînge,/ Gardianul fuge zăpăcit,/ De sub o ușe iese sînge : S-a împușcat un alt falit.“ *(Strada Lipscani).*

Grădinile de vară, cafenelele, cofetăriile și — s-ar fi putut altfel ? — Capșa sînt evocate în secțiunea *Vin, frișcă și tutun.* Se vorbește cu nostalgie malițioasă de „poesia unui șpriț la gheață,/ Și proza unui rînd de mititei“, de „barba unui țap de bere“, de „grătarul negru și sonor“, toate contribuind la conturarea acelui „decor drag, dar și ridicol“ în care evoluează, zilnic, consumatorii, chelnerii, cîntărețiii, negustorul de cărți poștale și femeile fardate *(Grădini de vară).* În același ciclu ar fi putut figura și poemul *Simigeriile.* Dar el a fost inclus, ciudat, în ciclul *Oameni,* alături de versuri dedicate florăreselor, lustragiilor, zarzavagiilor, flașnetarilor, cerșetorilor și negustorilor de haine vechi. Cel mai restrîns este ciclul *Ziduri,* plasat între cele două comentate mai sus. Ciclul final *(Duh),* dedicat vieții spirituale a orașului, cuprinde poemele : *Bisericile, Universitară, Librăriile, Anticarii, Gazetele, Expozițiile.*

O lume apusă, în bună măsură, astăzi, reînvie în paginile acestei cărți, publicată atunci cînd relicvele vieții bucureștene de odinioară începuseră să se rărească : „O, vis naiv al claselor primare,/ Mereu mai rar în drum te întîlnesc,/ Tejgheaua ta atît de-mbietoare,/ E goală azi, doar umbrele dospesc.// Dovleacul copt și turtele cu nucă,/ În mari răstimpuri fumegă-n cuptor,/ Susanul galben uită să se ducă/ Pe mei covrigi, trosnind ușor.// Nici corăbioare nu-s și nici plăcinte,/ Să-și strîngă-n foi dul-

ceața fină,/ E caldă vatra care-a fost fierbinte,/ Pe-un geam murdar se tînguie-o lumină." *(Simigeriile).*

Încorestîndu-și, voluntar, imaginația în chingile sonetului, Ștefan Baciu își reliefează, în culegerea *Muzica sferelor* (1943) structura de clasicizant, pe care elanul tineresc o estompase în cărțile anterioare. Întîlnim totuși versuri proaspete, rezultate dintr-o juvenilă (încă) senzualizare a livrescului : „Din cartea ce doarme pe masa de scris,/ Îmi vine un fin miros de livadă,/ Răsună tălăngi, o vie cascadă,/ Cînd goluri cu soare mi-apar ca în vis.// Și eu jinduiesc la întîia zăpadă,/ Trăgînd din țigară cu ochiul închis,/ Dar ninge în inimă ca-ntr-un abis/ Și plouă în suflet ca pe o stradă." *(Pe o carte de Francis Jammes).*

Versurile scrise ulterior nu ne sînt, deocamdată, cunoscute.

Premiat de Fundația pentru Literatură și Artă a fost, în 1940, și volumul de debut al lui Mircea Badea : *Incantații.* Debutantul din 1940 este un clasicizant ingenuu, capabil să ofere versuri cuceritoare. Iată acest elogiu amintind străvechea *Cîntare a cîntărilor :* „Rumeni, obrajii au dulcea ispitire a merelor domnești,/ păr ca mătasea știuleților pe zarea umerilor despletești/ și, galeși, ochii prelungi ți-s asemenea prunelor brumării/ sub roua de Răpciune a însoritelor dimineți aurii ;/ prin gene, sprîncene, iarba deasă a livezii ți-a ruginit,/ culese-n săruturi, buzele-ți razachii cu mustul țîșnit,/ sînii pietroși au arome-mbietoare de coapte gutui/ iar ca piersica pîntecului fruct mai cărnos și catifelat nu-i ;/ în crugul nămiezii, cu mersul foșnind alene pe unde ți-l miști/ fiorul de taină și farmec al fremătoaselor porumbiști,/ adus-ai belșugul făpturii tale de rod lăudat, femeie de toamnă,/ din care, flămîndă mușcă gura-mi... ca dintr-o poamă !" *(Rod).* Comparațiile sînt de mare prospețime, cum este și mirajul edenic din *Țara din poveste :* „pretutindeni răsuna cîntecul bucuriei și, din belșug,/ pămîntul rodea fără trudă, fără sudoare, fără plug,/ sub soarele ce strălucea pururea blînd ca un surîs/ peste vremea ce n-avea început, nici capăt, nici curs". . .

Iubirea domină lirica de tinerețe a artistului, conferind versurilor suavitate și frăgezime. Concludent este ciclul *Faunice* (unde se pot face apropieri de atmosfera

Scanned with OKEN Scanner

din volumul publicat de Raymonde Han), scris înaintea războiului, dar reunit în volum abia în 1971 [1].

Foarte promițător a fost și primul volum publicat de Maria Banuș : *Țara fetelor* (1936). În poemul *Optsprezece ani*, afirmarea orgolioasă a vîrstei („Străzile-s ude. A plouat cu boabe mari ca niște bani/ de argint, și la soare de aur./ Mi-e gîndul spre lume repezit ca un taur./ Am împlinit azi optsprezece ani.") Poezia Mariei Banuș este mai modernă, mai apropiată de lirica germană interbelică. Iată această memorabilă *Viziune* : „O să se surpe malul de catifea al mușcăturii tale./ Cutremur ușor : polenul mîngîierii risipit din palme uscate./ Oasele ce-și scobesc grav matca umbrită dub șale,/ unde-or să-ngroape straniul lor cîntec de lotci înecate ?// Cravașa buzelor. Scheunatul de mînz însîngerat ce fuge. Brațul vîslă./ Dinții ciocniți ca pietrișul. Pleoapa strivită./ Apoi vremea ce trage, tăcut, după ea, papucii de pîslă,/ legănînd în labele-i mari de fum, herghelia mea adormită."

Influența expresionismului este depistabilă atît în „strategia" retorică adoptată (apăsătoare prin simplitatea crudă a notațiilor), cît și în straturile profunde ale imaginarului. Iată imaginea contorsionată, parcă, a orașului, în finalul poemului *Ora cinei* : „Grav, aerian ca un clopot/ orașul vibrează.// Pe tejghelele ude rîd amețiți/ banii, în hohot./ Scapără din copite,/ încordat, tramvaiul :/ sălbatic nechează./ Prin trestia mișcătoare a străzilor/ Pan tremură,/ își caută naiul./ Păsări verzi, cenușii, mătăsoase,/ ochii se zbat în orbite./ Frații lor mari, păunii amurgului,/ cu ochii tulburi, roșietici ai cozilor,/ cu gesturi tăcute, umflate,/ îi cheamă din flacăra burgului,/ îi cheamă în larg./ Dar palmele ușilor, osoase, seci,/ se închid și sparg/ privirile verzi, mătăsoase.// Ceasul își strînge, cu scrîșnet de foarfeci,/ brusc, evantaiul." Nimic nu amintește aici de tradiționalele evocări citadine ; pentru că *nu este evocare*, ci proiecție a imaginarului. Viziunea preexistă aici percepției, pe care o modelează.

De mare subtilitate este poemul *Mama* unde, aparent, dominantă este evocarea. În realitate, este vorba doar de pseudoevocare, ca manifestare particulară a lirismului vizionar : „Seri îngropate adînc în acre, întu-

1 Mircea Badea, *De dragoste*, București, Editura Cartea Românească, cu o *Schiță de portret* semnată de Mihai Gafița.

Scanned with OKEN Scanner

necoase bucătării. Lente prăbușiri fără larmă,/ ca o mînă, în somn, care cade. Ferestrele mute. Vînăt și mut își arată cerul gurii, o cratiță./ Pe ziduri, tingiri licăresc, moarte, spînzurate luni de aramă./ De-afară nimic. Lungile umbre. Măcinatele glasuri, rîș, rîș, se fărîmă în tine/ Pe sub tainice, întortocheate ganguri de mese, de scaune, se-apropie tîrîș,/ un copil pămîntiu, friguros, flămînd de tine, greoi, ca o cîrtiță./ El crește. Fierbinte. Uscat. Cu ochi lunecoși, ciudați, străini ca și graiul./ Și tu apui."

Viziunile coșmarești coexistă în volum cu expresia senzualismului acaparator, specific vîrstei autoarei : „Un gînd cald a căzut de-a dura./ Mi s-au aprins obrajii și gura./ I-am dezmierdat carnea șovăielnic, pufoasă,/ ca un văl de mireasă.// Un gînd cald mi-a sărit în poală,/ ca după de piersică, vinețiu goală./ I-am pipăit trupul crud cum e ceața,/ pe iaz, dimineața.// M-am lipit toată, lung și tăcută,/ de-un gînd ca șoldul zglobiu de ciută,/ zvîcnind de frică, umed de goană,/ gînd, gînd de codană." *(Gînd)*.

Poeta n-a evoluat pe coordonatele stabilite de cartea-i de debut (expresionismul îl reîntîlnim, totuși, în atmosfera de ghetou, bîntuită de obsesii ereditare, din poemul *Bătrînii mei)*, dedicîndu-se cu entuziasm literaturii angajate, agitatorice.

VII

O altă cale de revigorare a orientării clasicizante a fost apelul la „strategii" retorice de mult abandonate. Am vorbit în *Cartea a șasea* despre conformarea polemică la vechi convenții literare și am semnalat-o în poeme de Tudor Arghezi și Ion Barbu. Arătam că, după primul război mondial, raportul de *continuitate prin opoziție* a devenit dominant și-l exemplificam cu operele reprezentanților modernismului moderat.

Generalizîndu-se, raportul ajunge să funcționeze, surprinzător, și în cadrul direcției conservatoare. Prin asimilarea simbolismului în tradiție, poezia clasicizantă interbelică diferea mult de cea de pe la 1900. Dar modernizarea ei, indiscutabilă, dusese la o inerție din care se ieșea, de regulă, prin amintitul lirism „eruptiv". N-au lipsit însă nici încercările de depășire a impasului prin frecventarea „muzeului de antichități" al literaturii noastre. Au fost scoase la iveală strategii retorice mult ante-

Scanned with OKEN Scanner

rioare simbolismului. Astfel, Miron Radu Paraschivescu preia mijloace din Văcărești, Anton Pann și folclorul tîrgoveț al „cîntecelor de lume", iar poeții din Cercul Literar de la Sibiu cultivă structura baladescă.

Debutul editorial al lui Miron Radu Paraschivescu (*Cîntice țigănești*, 1941) reliefează structura de clasicizant a autorului, cu toate că ambițiile sale mergeau în direcția modernîștilor.[1] Ambițiile reformatoare nu i-au fost susținute de un talent pe măsură, astfel încît opera-i cea mai realizată ține de domeniul poeziei tradiționale. Clasicizanții manifestă de regulă o mare disponibilitate în mînuirea convențiilor existente ; de aceea sînt și buni parodiști.

Venit la un deceniu după arghezienele *Flori de mucigai* și fiind, în plus, o replică prea puțin personală la opera lui Federico García Lorca, volumul din 1941 reține atenția doar ca prețios produs artizanal. Este rezultatul unui exercițiu ludic de tip parodic, vizînd efectul comic. „Marele poet" Miron Radu Paraschivescu este una din marile farse ale criticii literare contemporane. Vocea lirică nu i s-a individualizat în nici una din multele direcții în care s-a înscris, unică fiindu-i numai luciditatea în privința propriei opere. În *Majusculele* din *Versul liber* el scria : „Tot furînd din dreapta și din stînga, de la Pușkin și Whitman pînă la Maiakovski, de la Ion Barbu pînă la Lorca, adică de la unul și altul din maeștrii pe la curțile cărora mi-a plăcut să ucenicesc, m-am pomenit furat eu însumi de rutină și abilitate". Dacă rutină n-a apucat să dobîndească din cauza veșnicului cameleonism estetic, abilitate în mînuirea convențiilor existente a dovedit din plin. A fost un clasicizant inteligent și abil, *conștient de condiția lui*. Nu cred că și-a făcut iluzii în privința calităților atribuite de comentatori. Generozitatea arătată, prin deceniul al șaptelea, tinerilor poeți și activitatea organizatorică în plan literar au făcut să se supraliciteze, în circumstanțe nu tocmai favorabile examenului critic lucid, valoarea poeziei lui Miron Radu

---

1 Colaborarea la *unu*, de care critica recentă a făcut mare caz, trecuse neobservată în epocă, de vreme ce singurul critic important care a recenzat, la apariție, *Cîntecele țigănești* nu cunoștea producția lirică anterioară a poetului (*Pompiliu Constantinescu, Scrieri*, vol. 4, București, Editura Minerva, 1970, p. 158).

Scanned with OKEN Scanner

Paraschivescu, lucru sancționat de autorul însuși : „Cît privește contribuția lui personală, autorul a vrut doar să-și suplinească prin aceste «cîntice» lipsa unui viguros talent original. Mai mult tălmaci de versuri dintr-alte limbi, încercînd să schițeze, nu din puterea fanteziei ci doar ca un iconar ucenic după zugrăveala unui mare meșter, profilul liric al mahalalei, el a tins și aici tot la o tălmăcire. De data asta, chiar din limba poporului său pe care-l îngînă, rugîndu-l pe cititor să nu caute nici un alt merit acestor cîntice care vor să exprime mai mult o funcție decît o creație poetică." (Prefața poetului la reeditarea *Cînticelor țigănești.)* Nu avem motive să ignorăm aceste rînduri, care pot fi date drept rară pildă de autosituare în planul literaturii ; cîți poeți ai lumii au spus despre ei înșiși un adevăr asemănător ?

Placheta din 1941 conținea 14 poeme ; ulterior, poetul a dublat numărul *Cînticelor țigănești,* adăugînd, în ediția definitivă, încă 15 texte. Dat fiind că ultimele nu schimbă imaginea conturată în ediția originară, extrag citatele din aceasta.

Savoarea lor este dată de limbajul frust, amintind îndeaproape arghezienele *Flori de mucigai,* fără să atingă rafinamentul estetic al acelora. Poetul spune „o istorie șucară" cu „un fante de gagiu" și o „țigancă de tingire" *(Cîntic de nuntă)* ori transcrie lamentații în același limbaj : „Lampă cu flacără mică,/ doar de tine mi-a fost frică,/ noaptea pe șoseaua-ntinsă,/ că nu te-oi vedea aprinsă,/ cum steteai ca o lalea,/ ca o lacrimă și-o stea,/ în geam la gagica mea !" *(Cîntic de lampă).* Este aici o formă de exotism, evocîndu-se o lume rar prezentată în literatură. Pitorească este figura fantelui de mahala, relatîndu-și cu năduf amorul cu o nevastă de om cu stare : „Mi-am scos de la gît cravata, și-a lepădat rochia, fata./ Scoț cuțitul din curea,/ ea, cămașa cu dantea.// (...) Șolduriile ei, prin dește/ îmi scăpau, să zici că-i pește ;/ șolduri mici, de fată mare,/ cînd de foc, cînd de răcoare.// De cînd mama m-a făcut,/ așa drum n-am mai bătut ;/ călăream pe luna plină,/ trupul ei de ciută lină.// D-apoi cum m-a dezmierdat, poci să spui, cînd ești bărbat ?/ că doară n-oi fi candriu/ nici o taină să nu țiu !" *(Nevasta mincinoasă).* Suavă este, aici, imaginea zămislită de mintea îndrăgostitului și neconfirmată, spre stupefacția lui, de realitate.

Scanned with OKEN Scanner

Poemele cele mai reușite îmi par *Viana* și *Blestem de dragoste*. În primul, povestea nevestei părăsite se termină în spațiul oniric, unde eroina ne face să ne gîndim la barbiana Domnișoară Hus : „Lungi, sub despletita șatră,/ dorm țiganii somn de piatră ;/ dar pe sub crengile ude,/ vineți, ochii-i se-aprind/ și-al ei chiot se-aude/ de aramă și argint.// Plimbă-n pînza nopții rară/ sînii ei de jar și ceară,/ se înalță, se coboară,/ undă limpezită-n seară,/ fum și pasăre ce zboară,/ se scufundă-n noaptea-ntreagă,/ albă umbră-n umbra neagră/ și se pierde-n depărtare,/ umbră mică-n umbra mare.// Frînge-n legănatu-i joc,/ subțirelul ei mijloc ;/ fără cîntic, fără strună,/ sub încremenita lună,/ Viana joacă nebună ;/ o grădină în furtună.// Doar brățara-i sună-n gleznă,/ prin adînca nopții beznă,/ și-i atîrnă-n zare, grele,/ policandrele de stele.“ Lirismul vizionar de aici ne face să regretăm că poetul n-a insistat în această direcție. Memorabil este și acel *Blestem de dragoste* („Cînd ți-o fi lumea mai dragă,/ să-ți pice dreapta beteagă/ și s-ajungi la cap de pod,/ cerșetor slut și nărod./ Din puterea ta a plină,/ suptă de vreo curvîștină,/ să rămîi sfrijit ca paiul,/ urle-ți ghiersul ca buhaiul,/ limba să ți se-mpletească,/ să vorbești pe pășărească,/ să te topiești de-a-n picioare,/ galbin, ca o lumînare !“) proferat, paradoxal, împotriva celui pe care țiganca îl iubește încă.

În registru parodic este scris cunoscutul *Epitaf*, evidențiind o dată în plus faptul că, în *Cîntice țigănești*, conformarea la vechi convenții literare era săvîrșită în scopul provocării efectului comic.

Cu totul altceva urmăreau membrii Cercului Literar din Sibiu, care, în deceniul al cincilea, vizau *resurecția baladei*. Acesta este, de altfel, titlul articolului programatic publicat de Radu Stanca în 1945. Este vizată aici o foarte modernă (în descendența lui Mallarmé și a lui Valéry) emancipare a imaginației prin... încorsetarea ei în norme prozodice stricte. În accepțiunea dată de Radu Stanca, resurecția baladei „ar însemna nu un atac adus chiagului imponderabil al liricului, ci tocmai o nouă emancipare a esențialului împotriva neantului, a substanței împotriva haosului“. Convenția baladescă este privită exclusiv ca „mijloc“ poetic, favorabil ordonării senzațiilor eterogene. Așa cum, în deceniul al treilea, Ion Barbu militase pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru lirismul obiectiv, Radu Stanca se ridică și el împotriva concepției poeziei ca expresie necenzurată a sensibilității : „în cazul baladei, poezia nu mai este o simplă comunicare a unei stări afective, comunicare directă, nemijlocită, ci comunicarea unei stări afective prin mijlocirea unui eveniment". Marea miză este, de astă dată, „saltul poeziei din experiență în construcție". După o vreme în care se vorbise insistent de *trăire, mistuire* și se militase pentru *poemul-reportaj*, apare această tentativă de disciplinare a emoției (Radu Stanca precizează că, „în acest sens, resurecția baladei însemnează o construcție în spirit de disciplină, de unitate în multiplicitate, de conștiință și răspundere artistică"), realizată prin apelul la structurile unui mod artistic învecinat liricului : dramaticul. Am analizat, în *Cartea a treia*, fascinația pe care dramaticul a exercitat-o și asupra lui Eminescu. Semnalasem acolo procesul de „degradare" a spectacolului în poezie, atunci cînd primordialitatea vizualului a început să fie subminată de atenția crescîndă acordată olfactivului și auditivului. Radu Stanca încearcă să refacă, polemic, tocmai coerența discursului acum, cînd s-a conștientizat caracterul de *convenție* al structurii baladești. Radu Stanca atrage atenția că, departe de a reprezenta o restaurație, resurecția baladei se vrea o contribuție la modernizarea poeziei. Adaptarea vechii convenții „nu se face în sensul dramaticului, ci tocmai în sensul liricului", precizează autorul importantului articol. El polemizează implicit cu avangarda „istorică" și fățiș cu poezia „pură", acuzînd-o pe ultima de sărăcire a complexului de semnificații (mitică, religioasă, magică, eroică, morală) pe care le implica poezia. *Imaginarul* fiind altul decît cel al baladiștilor din vechime, s-a modificat și raportul între acesta și convenția literară. Exemplare în acest sens sînt poemele scrise în deceniul al cincilea de Radu Stanca și de Ștefan Augustin Doinaș. Amînîndu-și mereu debutul editorial, alt colaborator al *Revistei Cercului Literar* — Ioanichie Olteanu — a rămas, pînă astăzi, cea mai vîrstnică „tînără speranță" a poeziei românești.

La Radu Stanca, medievalismul era o manifestare a exotismului (opusă, ca natură, celei semnalate la Miron Radu Paraschivescu). Exemplar este poemul *Canossa*,

Scanned with OKEN Scanner

unde teatralismul de factură veche ascunde un fond bacovian. Modelată puternic de literatura veche germană, mitologia interioară a poetului presupune actul poetic ca „ardere" de tip goethean : „Îmi trebuie o nouă suferință/ Ca să mă pot deprinde cu uitarea,/ Căci în furtună numai o furtună/ Astîmpără, pe stînci, descătușarea.// (...) De ce te miri ? E loc destul în mine/ Pentr-un vulcan ce-așteaptă să erupă,/ E loc destul în mine pentru vinul/ Turnat, la zile mari, din cupă-n cupă." *(Ars doloris).* Lirica își soarbe „focul" din dorita intensitate a trăirii autorului : „De-aceea vreau o nouă încleștare/ Pe care harfa mea s-o strîngă-n coarde,/ Căci numai cînd voi arde-n mii de ruguri,/ Pe rugul meu aprins nu voi mai arde." *(Ibidem).*

Poetul imaginează o fascinantă utopie medievală, dominată de culoarea sîngerie a amurgului și privită ca o replică spirituală la vremea în care poetul își compunea baladele (anii războiului și cei imediat următori) : „Acuma castelul e doar o ruină,/ Dar tu vino, chiar dacă numai schelet./ Sînt și eu o fantomă. Vom fi o patină/ A evului nostru tăcut și discret.// O ! Vino ! Prin vremea aceasta barbară/ S-aducem un aer ușor medieval,/ Să facem lumină în curți și pe scară,/ Să-ntindem ghirlanda cu flori pe portal.// Și-n zgomotul oaselor leneș atinse/ Și-n sunetul tristului, vechi menestrel,/ Cu ochii pierduți și cu brațele-ntinse/ Să punem fanionul din nou pe crenel." *(Seară medievală).*

Aura tragică (un poem poartă chiar acest titlu) plutește deasupra întregii lirici a lui Radu Stanca, spectrul thanatic fiind pronunțat în *Nocturnă* („Într-un Sibiu încet ca-ntr-o-ncăpere/ În care e un mort."), *Poemul fluviilor* („Într-un sicriu de scînduri, închis, fără lopată,/ Zburam de zor spre moarte în voia Dunării."), *Vizita* („De la un timp mă vizitează moartea/ Aproape zilnic la căderea serii,/ Mi-apare-n prag, ministru al tăcerii,/ Și-mi ia din mîini, încet, cu grijă, cartea."), *Invitație la o artistă* („Răspunde-mi dacă vrei ca să iei parte/ La cheful nostru grav, stropit cu moarte..."), *Adio la prieteni* și, îndeosebi, *Regele visător.* Găsim aici cea mai tulburătoare expresie a imaginarului determinat de tragic : „Din cer nu-i nici un zvon de mîntuire,/ Prin rîuri nici un strop nu mai răzbate,/ Iar brazdele sînt arse și crăpate/ Ca niște buze fără ispășire.// (...) Fîntînile din curți și de

Scanned with OKEN Scanner

prin piețe/ Sînt pline de otravă, iar din ape/ Cînd vine cîte-o gură să s-adape/ Ies șerpi cu limbi verzui și lunguiețe.// Lingoarea curge umedă prin ganguri,/ Și noaptea, uneori, cînd vîntul bate,/ Cadavrele, cu mîinile la spate,/ Se leagănă, de mult uitate-n șteanguri.“ Poetul se ridică, aici, la înălțimea lui Alexandru Philippide.

Clipele cruciale, sînt, în lirica lui Radu Stanca, de mare solemnitate *(Simpozion)* și plăcerea de a mînui convenții existente este întreținută tocmai de acest ideal al solemnității. Elocventă este balada *Buffalo Bill*, unde tipicul filmelor de aventuri plasate în vestul sălbatic este prezentat spre a fi negat, din pură plăcere a vehiculării convenției cunoscute. Aceeași plăcere răzbate și la lectura *Baladei lacrimei de aur*, unde libertățile poetului față de tradiție sînt la fel de mari ca acelea asumate de Ion Barbu în *Riga Crypto și lapona Enigel*.

La Radu Stanca, „poetizarea“ este deliberată, realul fiind „corijat“ ludic și oniric. Apogeul ignorării firescului îl aflăm în capodopera poetului : „Sînt cel mai frumos din orașul acesta,/ Pe străzile pline cînd ies n-am pereche,/ Atît de grațios port inelu-n ureche,/ Și-atît de-nflorite cravata și vesta./ (...) De mine vorbește-n oraș toată lumea,/ De mine se teme în taină tot burgul./ Sînt prințul penumbrelor, eu sînt amurgul...“ *(Corydon)*. Poetul oferă și o geneză fabuloasă eroului liric („Născut din incestul luminii cu-amurgul“), întruchipare a tipului de dandy pervers și excentric de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Expresia plenară a dandysmului liricii lui Radu Stanca o găsim în poemul *De-aș fi rege*, unde eroul conturat este un eminescian Istrate-voievod, trecut prin imaginație baudelaireiană : „Curtea mea-ncărcată cu portaluri/ Mă desfată-ntr-una, zi și noapte./ Pînă-n cer s-aud, desferecate,/ Chiotele gureșelor baluri./ (...) De-aș fi rege-aș duce-o tot în chefuri/ Și-aș întinde-ospețe noaptea toată,/ dar pe cei cu care-aș face-o lată/ I-aș ucide-a doua zi în beciuri.“ O imaginație pe care esteții din preajma anului 1900 o numeau decadentă este obiectivată, cu detașare și ostentație, în finalul poemului : „De-aș fi rege-aș reclădi Sodoma/ Și-aș stîrni din nou în circuri jocul./ Ca să cînt la poalele ei focul/ Aș aprinde înc-o dată Roma.// Iar în culmea ultimei petreceri/ Aș plesni de-atîta veselie,/ Aș fi veșnic primul în beție,/ Aș fi veșnic primul în întreceri.// Și din țara mea și-a frumuseții/ Tu-

Scanned with OKEN Scanner

turor le-aș face cîte-o parte,/ Încît veacuri multe după moarte/ M-ar cînta tîlharii și poeții.“ Cultivarea ostentativă a excentricităților amintește pe cea a lui Ștefănescu-Est și — în ciuda radicalei deosebiri în privința strategiei retorice adoptate — iconoclastia avangardei „istorice“.

Și, totuși, cele mai profunde apropieri se pot face cu Eminescu. Nu numai pentru că, asemenea înaintașului, Radu Stanca vădește o preferință pentru structurarea dramatică a discursului poetic. Îi mai unește pe cei doi poeți faptul că, în structurile imaginarului, sălășluiește, trainic, imaginea *templului* ordonator al spațiilor fictive. Văd în această reînălțare a templului ordonator (a cărui prăbușire o înregistrasem în lirica bacoviană) explicația propensiunii spre structurile îndelung probate ale baladei. Surprinzătoare este prezența simultană a templului și a ruinei lui, pe două maluri sugerînd tărîmuri distincte ale existenței înseși : „Brusc însă visul ăsta se preschimbă cu altul,/ Și într-un vas albastru pluteam pe Euphrat./ Pe țărmul drept un templu de-argint sfida înaltul/ Pe țărmul stîng, vai, templul zăcea în prund sfidat !“ Strofa am extras-o din *Poemul fluviilor*, originală „replică“ la eminescianul *Memento mori*. Sugestiv este faptul că, spre deosebire de lirica bacoviană (văduvită de temple ordonatoare), aici chiar templul abandonat și, poate, năruit, continuă să fie reper al tărîmului.

Structurile imaginarului fiind astfel constituite, existența este ipostaziată și ea într-un templu efemer : „Și-ntrebarea tot stăruie :/ Dacă mor, templul meu de argint nu se năruie,// Casa mea, suferința mea neagră și tulbure,/ N-o să cadă ca vălul de nimfă, în pulbere ?“ *(Finister)*. Templul este, altădată, locul ispititor ce găzduiește statuia în mrejele căreia cad muritorii *(Doti)*. Structura de templu este sugerată și de „vastele portale“ din *Silentium nocturn ;* trebuie spus, de altfel, că urmărind obiectivările imaginarului poetului nu mă opresc exclusiv asupra templelor, ci, în genere, asupra construcțiilor solide (cetate, castel etc.) echivalente — prin capacitatea ordonatoare a spațiului în care se înalță — templului antic grec. În prezența acestor structuri am surprins simptome de clasicism structural.

[...]

Scanned with OKEN Scanner

TRADIȚIONALISMUL PROGRAMATIC

I. TRADIȚIONALISMUL STRUCTURAL. II. CONSERVATORISM PROGRAMATIC. III. AUTOHTONISM TEMATIC ȘI TOLERANȚĂ LA EXPERIMENT. IV.* DINCOLO DE PROGRAM. V. RETICENȚA ÎN FAȚA MODERNITĂȚII POSTSIMBOLISTE. VI. ILUZIA PERENITĂȚII.

I

Înainte de a fi promovat ideologic, *tradiționalismul* este o realitate. Generată de mersul firesc al oricărei literaturi, ea reprezintă una din componentele inevitabile în paleta climatului cultural național. Se cuvine să ne oprim, de aceea, asupra manifestărilor de *tradiționalism structural („ingenuu")*, prezente în operele autorilor ce adoptă vechile convenții literare nu dintr-un impuls doctrinar, ci ca urmare a unor condiții extraliterare specifice (arie geografică periferică, formație de autodidact etc.). Mă gîndesc, de exemplu, la un scriitor precum Alexei Mateevici. Mai discursiv decît Octavian Goga, dar animat de un patriotism la fel de ardent, el prezintă cu precădere oropsiții istoriei *(Țăranii, Eu cînt...)*, anunțînd în versuri mesianice „înviorarea" țării strămoșești (pe care, murind cu puțin înaintea Marii Uniri, n-a apucat s-o vadă reîntregită). Textul definitoriu este *Limba noastră*, cu strofe amintind *Răsunetul* lui Andrei Mureșanu („Limba noastră-i foc ce arde/ Într-un neam, ce fără veste/ S-a trezit din somn de moarte,/ Ca viteazul din poveste."), cu definiții metaforice („Limba noastră-i graiul pînii") și conținînd un catren menit parcă a fi săpat în piatră : „Limba noastră-i limbă sfîntă,/ Limba vechilor cazanii,/ Care-o plîng și care-o cîntă/ Pe la vatra lor țăranii".

Stins prematur, Mateevici a devenit model literar pentru coregionalii de vîrstă apropiată : Pan Halippa, Ion Buzdugan, Tudose Roman. La toți întîlnim un limbaj frust, căruia arhaismele și regionalismele îi conferă o

* Capitol neredactat [n. ed.].

crîncenă expresivitate. Reușitele sînt îndeosebi în exprimarea obedienței creștine (Mateevici oferise și în această privință un text de referință : *Lumina cea de ceară*) și a jalei pe care am analizat-o în lirica lui Octavian Goga. Iată versuri concludente, compuse în 1912 de Pan Halippa : „Citind a neamului poveste,/ O jale mare făr' de veste/ Se naște-n sufletu-mi trudit.// Azvîrl atuncea cartea tristă,/ M-așez afară jos pe prispă/ Și-n juru-mi caut obosit.// Și iar priveliști triste văd,/ Căci frații tot în lanțuri șad,/ Robia veche tot domnește.// În juru-mi văd, ca în trecut,/ Un neam robit, un neam bătut,/ Și simt că-un plîns mă podidește." *(Pe scoarța unui letopiseț)*.

Acești scriitori oferă expresia necenzurată a lirismului (poemul *Versul meu*, aparținînd aceluiași Pan Halippa, începe astfel : „Rod plăpînd al nopților de insomnie,/ Versul meu e-un fulger în întunecime.") și sînt, cu toții, în așteptarea momentului de izbăvire a neamului. Motivul dezrobitorului ce va să vină (altă tangență cu poezia lui Goga) este tratat de Ion Buzdugan *(Pe valea Prutului)*, autor și al unui frumos imn : *Păstorul*.

Idealul redeșteptării naționale este exprimat și în versurile lui Tudose Roman *(Către ostași)*, mai mobilizatoare decît ale celor trei coregionali : „Cereți drepturile sfinte,/ Ce de-un veac vi s-au răpit,/ Ca de-acuma înainte/ Să trăim mai fericit.// (...) Și pămînt și libertate,/ Voi, români, veți căpăta/ Dacă toți pentru dreptate/ În unire veți lupta !" *(Spre dreptate)*.

G. Călinescu citează expresiva definiție lirică a provinciei [1], făcută de Tudor Plop (ulterior, el a semnat Tudor Ulmanu) și cîteva strofe de Bogdan Istru (Ion Bădărău) ; la bibliografie este înregistrat, pe drept, și Sergiu-Victor Cujbă.

Jalea din lirica lui Goga o regăsim, înaintea Unirii din 1918, și în versurile bucovineanului Vasile Huțan : „În țara codrilor de fag/ Din vremuri legendare,/ Mă-ntorc din drumul meu pribeag/ Plîngînd ca la-ngropare./ Cunosc un drum necunoscut,/ Ce-n sat la noi coboară,/ Acolo unde cei rămași/ Au dreptul doar să moară.// Stau

1 G. Călinescu, *op. cit.*, 1941, p. 856.

stîlpi de piatră la hotar/ Pe brazda cea străbună,/ Din ușa sfîntului altar/ Un glas străin răsună./ Doar vrun moșneag la zile mari,/ Proptit în vechea strană,/ Se roagă-n graiul strămoșesc/ La sfîntul din icoană." *(Înstrăinarea noastră)*. Nu doar tonalitatea amintește lirica lui Goga, ci și motivul așteptatului mag salvator.

Tradiționalismul ingenuu a avut mulți reprezentanți printre bucovineni : Gheorghe Antonovici, Sever Beuca-Costineanu, Vasile Calmuțchi, Traian Cantemir, Arcadie Cerneanu, George Chlopina, Ion Ciocîrlă-Leandru (cel care, în 1911, își intitula volumul de versuri *Jalea satelor*), Ionel Crețianu, Sextil Dascal, Nicu Dracinschi (Dracea), Mihai Horodnic, Procopie Miliște, Aspazia Munte (Aspazia Munteanu), George Nimigeanu, George Putneanu, Nela Ropceanu, Ion Roșca, Barbu Slușanschi, George Stratoiu, Dragoș Vitencu ș.a. Cu toții au fost nu numai autori de stihuri, dar și inimoși animatori culturali, într-o vreme cînd activitatea lor s-a dovedit determinantă în conservarea și revigorarea spiritului național. Reprezentativ este George Drumur, țăran autodidact, autor al unor versuri atrăgătoare prin frustețe : „Aplecați-vă spre umilința porumbului,/ să-l auziți în nopți cum pocnește/ dintre bălegar și singurătate, spre temelii/ de întuneric și cu chiot crește.// Ascultați cum între prunduri izvoarele se sting/ și cum de frica oamenilor în rădăcini se-ascund/ și-apoi prin tulnicele plantelor cum merg în sus,/ să nu-și atingă apele în drum spre cerul scund ;/ ascultați cum se cunună flăcăii prin cîntec/ și nunta cum și-o pregătesc între nesomn și perne,/ ca, apoi, să intre amuțiți în ghețarii albi,/ cînd mireasma singură în paturi se așterne ;/ ascultați între pumni cum v-a trecut copilăria, —/ cum pașii vă sună a lut și se opresc în drum/ ohavnici ca oierii cînd se strîng sub zadă,/ s-aprindă vreo baladă, să-i mănînce scrum.// Și mireasa de zăbavă/ cum vă caută prin slavă..." *(Sfîrșit nelămurit)*. Prospețimea de această factură este foarte căutată de cititorul modern de poezie ; o reîntîlnim la Tudor Arghezi și la poeți interbelici care, tocmai prin ea, au surprins : Zaharia Stancu, Raymonde Han ș. a.

Dintre reprezentanții bucovineni ai tradiționalismului ingenuu, ceva mai cunoscut a fost, în epocă, învățătorul Teofil Lianu. El a cultivat în mod insistent prozodia folclorică. În secvența a XV-a din *Curcubeu peste țară* gă-

Scanned with OKEN Scanner

:sim un surprinzător de modern „inventar“ sugerînd, prin acumularea elementelor disparate, o pictură murală : „Eva și Adam în piele/ Și un măr frumos rotat,/ Șarpe cu argint vărgat,/ Fructe neculese, stele.// Iz de ceară și tămîie,/ Piatră înflorită-n cruci,/ Frați, cu palme de haiduci,/ Vin, cu aromă de gutîie.// Cărți cirile, bolți înalte,/ În icoane : iad și rai,/ Îngeri albi cu păr bălai,/ Zapis, draci, cîntar și alte.// Iesle joase, magi, odoare,/ Steauă și păstori fugind./ Serafimi frumoși, colind,/ Porumbel și ram de floare.“ Atrăgătoarei naivități a reprezentărilor din pictura noastră medievală îi este perfect adaptată sugestiva rudimentaritate (netrucată !) a tehnicii poetice.

II

Cum autorii tratați în primul paragraf al acestui capitol au făcut, practic, abstracție de luptele literare ale epocii, nu ei au determinat liniile de forță ale climatului cultural. În analiza forțelor care s-au confruntat în perioada interbelică, discuția depășește, inevitabil, cadrele creației strict literare, o cît de sumară prezentare a tendințelor larg culturale impunîndu-se.

Confruntarea analizată de Z. Ornea în sinteza amintită este ideologică și, în bună măsură, politică ; sub raport literar, ea se reduce la atitudinea față de înnoire. Altfel spus, înnoirea se impusese drept criteriu în funcție de care se împărțeau „taberele“. Presa era bîntuită de numeroase dezbateri asupra „modernismului“ și „tradiționalismului“ (nu există publicație importantă care să nu fi organizat cel puțin o discuție pe această temă), tonul polemic fiind la ordinea zilei. O altă dispută opune „tradiționalismul“ și „europenismul“.

Și, totuși, tradiționalismul nu este antinomic nici modernismului, nici „europenismului“ ! Opoziției care a generat lungile dezbateri și pe care Z. Ornea a preluat-o în titlul lucării sale îi prefer alta, între modernism și conservatorism. Distincția între tradiționalism și modernism îmi pare inoperantă, din cauza prezenței între moderniști a cîtorva dintre „vocile“ cele mai profunde ale tradiției noastre : Lucian Blaga, Adrian Maniu și alții. Se cuvine făcută disocierea între tradiționalism și conservatorism. Dovedindu-se o frînă în calea dezvoltării firești, orga-

Scanned with OKEN Scanner

nice, a literaturii naționale, numai ultimul se opune cu adevărat modernismului. Tradiționaliști precum Ion Pillat ori Vasile Voiculescu au revigorat convenția clasicizantă, în vreme ce conservatorii au anchilozat-o. Nu este întîmplător că, după primul război mondial, conservatorismul pierde teren în măsura în care tradiționalismul... cîștigă (clasicii modernismului nostru poetic sînt exemple concludente).

Trecut în opoziție, conservatorismul se organizează în jurul singurului promotor de marcă : Nicolae Iorga. Redutele (publicațiile capabile a-l susține) se împuținează, iar atacurile pe care le dezlănțuie devin mai tăioase, în ciuda faptului că este vorba, de astă dată, de simple eforturi de supraviețuire. Cadrul instituționalizat al conservatorismului estetic îl oferea în continuare învățămîntul școlar ; trebuie amintite aici și unele publicații, precum cele neosămănătoriste. De pe cu totul altă poziție, conservatorismul era promovat și în Institutul de literatură din București, de către Mihail Dragomirescu. Din păcate, numai teoria era a capodoperei ; citatele erau din Panait Cerna.

În istoria poeziei, mai mult decît disputa ideologică din epocă interesează implicațiile ei asupra dezvoltării liricii și asupra receptării acesteia. Esențială este atitudinea creatoare. Inhibantă pentru conservatori, tradiția s-a dovedit incitantă pentru poeții de reală vocație, pentru care va constitui de-a pururi un binevenit ferment al fanteziei creatoare.

N-am tratat antinomic tradiționalismul și conservatorismul dat fiind că termenii indică realități din sfere diferite. Primul este o atitudine față de spiritualitatea națională, fără a exclude din principiu înnoirea estetică. Prin conservatorism desemnez exclusiv atitudinea față de convențiile literare, generată de înțelegerea restrictivă deformată, a tradiționalismului.

Cazul cel mai flagrant de conservatorism îl oferă, după război, *neosămănătorismul*. Neimpunînd convenții literare individualizatoare, el nu a fost un curent literar, ci o atitudine ideologică ; promovînd conservatorismul rigid, i-a atras pe clasicizanții cei mai lipsiți de fantezie. Cu toate că reprezenta o forță de stagnare în mersul firesc al literaturii naționale de după 1919, a reușit să cîștige

Scanned with OKEN Scanner

adepți grație, înainte de toate, prestigiului imens al lui Nicolae Iorga. Eminentul istoric încuraja hărnicia industrioasă a epigonilor ; ignorarea criteriilor estetice l-a făcut să elogieze nulități precum Al. Scepkin, expunîndu-se replicilor criticilor vremii.[1]

În 1927, Pompiliu Constantinescu taxa manifestările neosămănătoriste drept *regionalism literar* : „După război, prin trecerea pe primul plan a valorilor literare moderniste, sămănătorismul defunct s-a fragmentat în inele povinciale. Ideologia acestor cetățui ale etnicului regional a devenit o agresivă reacțiune în contra evoluției literare a metropolei ; cruciada a degenerat în război civil, în care «națiunea», «sănătatea» și «specificitatea etnică», tradiționalismul, clasicismul, injuria personală, pamfletul, respirînd în regiuni neliterare, se învălmășesc într-o stridentă confuzie.“[2]

Reprezentanții s-au manifestat în multe publicații. Semnalez numai „bastioanele“ neosămănătorismului[3] : *Dacia* (fondat în 1918, ziarul îi avea drept directori pe Alexandru Vlahuță[4] și Ioan Al. Brătescu-Voinești, iar ca redactori pe Nichifor Crainic și Al Busuioceanu), *Ramuri* (vechi „satelit“ al *Sămănătorului*, reapare în 1919), *Ramuri-Drum drept* (creată în 1922 prin reorganizarea *Ramurilor*, sub direcția lui Nicolae Iorga), *Scrisul românesc* (apărut în 1927), *Neamul românesc literar* (vechea publicație a lui Iorga ; serie nouă, 1925) și altele. Revistele apărute la Craiova l-au determinat pe Pompiliu Constantinescu să scrie în 1926 : „După război, ideologia sămănătorismului defunct a evoluat la un agresiv regionalism literar, mobilizat în citadelele revistelor de provincie ; îndeosebi, ramura olteană a afirmat, cu multă și necumpănită violență de limbaj, confuzia stridentă între categoria etnică, limitată la solidaritatea temperamentală a unei provincii, și valoarea estetică.“[5]

---

1 Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, București, Editura Minerva, vol. 6, 1972, p. 273 (text din 1926).

2 *Ibidem*, vol. 6, p. 276.

3 Pentru documentație amplă, vezi Z. Ornea, *op. cit.*, p. 101-118.

4 Orientarea generală a revistei o imprimă Vlahuță care, în 1901, se numărase printre fondatorii *Sămănătorului*.

5 Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, ed. cit., vol. 2, Editura pentru Literatură, 1967, p. 467.

Scanned with OKEN Scanner

În publicațiile enumerate, mulți dintre marii reformatori ai liricii noastre sînt prezentați drept „decadenți". În numărul al doilea din noua serie a *Ramurilor*, Nicolae Iorga începea un articol (publicat în patru numere de gazetă) cu titlul sugestiv : *Literatura nevertebrată românească și literatura normală europeană*. O viziune anacronică îl determina pe D. Tomescu să semneze — în 1925 ! — *Actualitatea sămănătorismului*, publicat în *Ramuri-Drum drept*. Imaginea sămănătoristă asupra literaturii române moderne o găsim în ampla sinteză publicată de Nicolae Iorga [1] în 1934.

Agresivitatea atacurilor și exclusivismul judecăților de valoare provoacă reacții critice numeroase și judicios argumentate. Pe lîngă Pompiliu Constantinescu și E. Lovinescu (criticul cel mai consecvent în reliefarea limitelor sămănătorismului), merită semnalați foarte tinerii — pe atunci — Mircea Eliade [2] și Mihail Sebastian [3].

Eșecul estetic al neosămănătorismului nu s-a datorat, firește, ideologiei, ci lipsei unei autentice vocații poetice la reprezentanții mișcării. Dintre ei, cei mai notorii au fost Zaharia Bârsan, G. Rotică, I. U. Soricu, Teodor Murășanu, Ion Sân-Giorgiu și, firește, mentorul lor : Nicolae Iorga. Mulți provenind din regiunile care abia în 1918 au intrat în trupul țării, temele naționale și sociale i-au atras în chip preponderent. În *Poemul Unirei*, scris în 1925, Zaharia Bârsan [4] dă glas tocmai bucuriei realizării visului secular : „Sus, la miazănoapte, frumoasa Bucovină/ Tresare la cîntarea pădurilor de fag.../ Mormîntul de la Putna se-mbată de lumină !.../ Și flori răsar pe pajiști rîzînd de-atîta drag.../ Iar peste munți încolo, pe Murăș și pe Crișuri/ Cad lanțurile grele și ușile de fier.../ Și din adînc de noapte potop de luminișuri/ Inundă tot cuprinsul din văi și pînă-n cer.../ S-a potolit furtuna... auzi-o cum

---

1 N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, vol. I *(Crearea formei)* și II *(În căutarea fondului)*, București, Editura Adevărul, 1934.

2 *Precizări pentru o discuție*, în Cuvîntul, 19 iunie 1928.

3 *Polemica noastră*, în Cuvîntul, 28 septembrie 1928.

4 Dintre autorii care au compus versuri pe această temă chiar în 1918, merită amintiți Horia Petra-Petrescu (care scria *Imnul dreptății* în luna premergătoare Marii Uniri !) și Ion Băilă *(Imnul Unirei)*. Ulterior, evenimentul a fost evocat de Elena din Ardeal (= Elena Simtion) *(Alba Iulia)* și de Ioan Al. Bran-Lemeny *(1 Decembrie 1918)*.

Scanned with OKEN Scanner

se duce.../ Departe... mai departe... să piară pe-nnoptat.../ De-acuma fericită să-mi fac și eu o cruce/ Că visul nostru mare de veacuri... s-a-ntrupat !..."

Firesc este ecoul stîrnit de volumele de inspirație națională și socială publicate de I. U. Soricu : *Doine din zile de luptă* (1917), *Îngerul a strigat* (1939), *Pîinea neagră* (1939). Mai puțin implicat în social a fost Al. Iacobescu, atras de exprimarea, în spirit clasicizant, a sentimentelor intime.

Neosămănătoriști fără personalitate au fost Vasile Al. George, Const. Asiminei,[1] Valeriu Bora, Lucian Costin (bănățean, a încercat, într-un volum din 1936, resuscitarea unor forme lingvistice abandonate : *De prin secole... în graiul arhaic*), Ovidiu Hulea, Iustin Ilieșiu, Eugeniu Revent, Cristofor Vitencu (merită amintit poemul *Glăsuiri din cetate*). Cu toții au scris o literatură plină de bune intenții și de idealuri nobile, ceea ce atenuează în parte scăderile artistice.

Trebuie subliniat faptul că neosămănătorismul este manifestarea tipică, dar nu unica, de conservatorism programatic. Acesta este depistabil și la autorii de versuri în dialectul aromân ; conservatorismul lor este motivat extraliterar, impulsul redactării versurilor fiind sentimental și ideologic. Scrierile au un pronunțat caracter demonstrativ (în privința capacității dialectului sud-dunărean de a se mlădia potrivit normelor prozodice[2]), tradiționalismul lor justificîndu-se prin nobila intenție culturală. Asemenea pictorilor de duminică, cei trei autori la care mă voi referi practică poezia în mod accidental și sînt (cel puțin în cazul lui Marcu Beza), „naivi" cu bună știință, dacă-i raportăm la poezia care se scria atunci în nordul Dunării.

La un anglist eminent, precum Marcu Beza, cultivarea poeziei dialectale se face artizanal. Versurile sale se înscriu în descendența lui George Coșbuc *(Minduiri...)*[3]

---

1 A semnat deopotrivă Const. Asimini și Const. A. Siminei.

2 Pentru dialectul aromân ei încercau acum ceea ce Miron Costin făcuse, în secolul al șaptesprezecelea, pentru limba română : „Să să vază...".

3 *Gînduri negre*. Toate traducerile în dialectul daco-român le-am citat după Hristu Cândroveanu, *Antologie de lirică aromână*, București, Editura Univers, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

și a lui St. O. Iosif *(Auşlu)* [1]. Patetică este jalea pricinuită de deznaţionalizarea iminentă *(Auşlu, Cloputile...* [2]. ş.a.). Aceeaşi durere exprimă, în tonalitatea lui Octavian Goga de astă dată, şi versurile lui Nicolae Babu : „Earam avuţ nă oară noi — / Şi-agiumsim fără vatră !/ Prit Pind nu s-ved cupiĭ di oi — / Nu s-avd ni căñi, s-alatră.// Giadèile tute sănt irñii,/ Ca moarte par livădzle — / Că nu-s cărvañi, ni irghiliĭ.../ Cum nă chirură prăvdzle !...“ *(Parapun)* [3].

Este sugestivă înrudirea cu poezia ardelenească de la cumpăna veacurilor. Tonalitatea versurilor este veche, iar aspectul muzeal e sporit de formele lexicale arhaice. Veche este şi mentalitatea obiectivată. În versurile lui Tache Cacioma *(La isusire)* [4] regăsim factura din volumul ardelenesc de *Cîntece cîmpeneşti* imprimat la 1768. Pe lîngă farmecul muzeal (versurile trezesc interesul suscitat de exponatele arheologice), compunerile amintite au meritul (extraestetic) de a consemna un grai pe cale de dispariţie. Fiind vorba de amatori într-ale poeziei, nu le putem atribui merite strict literare deosebite.

Maniera lui Vasile Alecsandri din volumul *Ostaşii noştri* a fost utilizată copios, după primul război mondial, de către Mircea Dem. Rădulescu. Retorice, mobilizatoare, apte recitării, versurile sale au fost reeditate, deşi valoarea estetică era serios subminată de prozaism şi discursivitate. Estetica autorului era vetustă, poezia fiind înţeleasă ca simplu exerciţiu retoric (ornare a unui mesaj nobil). Cum însă Mircea Dem. Rădulescu scria *după* Alexandrescu, Cîrlova, Alecsandri, Eminescu, Coşbuc, Goga şi atîţia mari autori de texte patriotice, simpla abordare a unei teme înălţătoare nu putea suplini lipsa înzestrării artistice.

Cînd nu tratează temele patriotice, Mircea Dem. Rădulescu se dovedeşte un neoromantic de sensibilitate sămănătoristă (a şi colaborat la *Sămănătorul),* fiind romanţios

---

1 *Bătrînul.*

2 *Clopotele.*

3 „Cîndva eram cuprinşi, avuţi !/ Aveam în Pind — o vatră !/ Azi munţii ne sînt trişti, tăcuţi.../ Nici cîinii nu mai latră !// Şoselele-s pustii, pustii —/ Imaşurile-s goale./ Unde-aţi pierit, voi — herghelii,/ Chervane în răscoale ?“ *(Obidă).*

4 *Gînd de logodnă.*

Scanned with OKEN Scanner

și desuet : „Ce ne-nțeleasă pare tumultuoasa gară/ Cu trenuri nesfîrșite și felinare verzi !/ Aicea se frămîntă viața-n veci fugară/ Și-n largul ei de zbucium ca-ntr-un ocean te pierzi.“ *(Gara)*.

Semnalez, în încheiere, și prezența anacronică a mult cititului (în epocă) fabulist Vasile Militaru. În lipsa subtilității structurale și a harului aluziv (care să ducă la evitarea prozaismului și discursivității inerente speciei), fabulele sale sînt anoste și, nu rareori, alunecă în trivialitate. Aceasta explică, probabil, ecoul între contemporani, dar și uitarea imediată.

Nu se poate reține nimic, la o evaluare estetică, nici din celelalte sectoare ale industrioasei sale activități în domeniul versificației. În volumul *Stropi de rouă*, anacronice produse de sămănătorism curat *(Icoană scumpă, Dorință, Reîntors* ș.a.) coexistă cu idile în care se dovedește un simplu epigon coșbucian (*Pe cîmp, După mure, Puntea* ș. a.). Harnicul stihuitor (unul din cei mai prolifici ai epocii întregi) avea și ambiții de înțelept, unul din volume intitulîndu-se pur și simplu : *Vorbe cu tîlc, cugetări în versuri.* Cugetările sînt la fel de adînci și de subtile ca fabulele.

Oricît de greu explicabil ar fi, astăzi, succesul interbelic al prolificului versificator, trebuie să consemnăm că pînă și Biserica i-a prețuit capacitatea de a realiza șiruri ce din coadă au să sune. Lui i se datorează ultima versificare integrală a psalmilor ; prin neinspirata titulatură imprimată pe copertă [1], cititorul ar fi putut crede că s-a născut un nou David. Din fericire, colontitlul paginilor oferă titlul real : *Psaltirea Împăratului și Proorocului David, versificată de Vasile Militaru.* Este un produs artizanal lipsit de culoare ; după spusa autorului însuși, a versificat tălmăcirile (în proză) deja existente. Comparată cu întreprinderea similară a lui Dosoftei, versificarea de către Vasile Militaru a vechii cărți este palidă. Deseori, versificarea se abate extrem de puțin de la traducerea în proză ; cît de banal sună noua versiune în comparație cu aceea a mitropolitului moldovean se vede din compararea traducerii psalmului 46 de către Dosoftei („Limbile să salte...“) și de către Vasile Militaru. Ultimul

1 *Psaltirea în versuri de Vasile Militaru*, București, Tipografia cărților bisericești, 1933.

Scanned with OKEN Scanner

nu face decît să rimeze textul canonic. Mai concludentă încă în privința comparației (din toate punctele defavorabilă lui Vasile Militaru) cu Dosoftei este reproducerea primelor trei versete din cunoscutul psalm 136 :

1. „O, de cîte ori ne-am strîns/ Pe-ale rîurilor maluri, în păgînul Babilon,/ Și de cîte ori am plîns,/ Toți cu lacrimă fierbinte,/ Cînd ne aduceam aminte/ De Sion !

2. „Plînsul nostru, de pe maluri,/ Picură-ntr-a apei valuri,/ Cînd în sălciile triste, parcă pentru noi crescute,/ Spînzurat-am ale noastre harpe jalnice și mute... !“

3. „Fiindcă cei ce ne robise, — cu derîdere-n cuvînt, —/ Ne cereau din harpă cînt,/ Și ziceau asupritorii sufletului nostru frînt :/ «Ci cîntați-ne și nouă ca-n Sionul vostru sfînt !»“

Destinul versurilor lui Vasile Militaru este edificator în privința succesului și efemerității kitschului.

Ilustrative în privința rezistenței conservatoare în fața noului sînt și unele epigrame publicate în epocă. Cu o totală lipsă de umor și de înțelegere a dezvoltării *firești* a literaturii, N. Crevedia publica această epigramă la adresa Proiectatei Antologii a poeților *ultra-moderniști* : „Admirație înaltă/ Autorului ! Ce truc :/ Să-i adune laolaltă/ Și să-i ducă-n Balamuc.“ Tot atît de obtuză este epigrama îndreptată împotriva *Pictorilor cubiști* : „Pictura asta modernistă ?/ De ce-așa curios vă pare ?/ Ce vreți să iasă decît tuburi/ Din capete... triunghiulare.“ E puțin probabil că autorul versurilor văzuse, pînă la data compunerii lor, o pictură cubistă.

III

Fundamentarea teoretică interbelică *originală* (dat fiind că aceea promovată de Nicolae Iorga era *datată*, cristalizată fiind la începutul secolului) este oferită de revista *Gândirea*, fondată la Cluj în 1921 (în anul următor, redacția s-a mutat la București, unde a funcționat pînă în 1944). Ea a atras o bună parte din forțele tradiționalismului literar și s-a bucurat de cele mai prestigioase semnături ale epocii interbelice (dintre poeții mari ai vremii, numai Ion Barbu nu a colaborat).

Scanned with OKEN Scanner

În disputa cu „europenismul", *Gândirea* a avut poziția cea mai consecventă și doctrina cea mai închegată. Eforturile convergeau spre reliefarea specificității spiritualității românești, lucru lăudabil, chiar dacă, uneori, căutările au alunecat în exagerări tendențioase. Faptul că reliefarea originalității naționale era recunoscută drept preocupare individualizatoare a revistei este dovedit și de faptul că unele contribuții esențiale vin din afara colectivului redacțional. În plus, acest colectiv cuprindea, încă de la început, mari valori. Este suficient să-l amintim pe Lucian Blaga (membru al comitetului inițial de redacție : 1921—1922), care publică în nr. 10/1921 fundamentalul articol *Revolta fondului nostru nelatin.*

Ideologii principali ai revistei au fost Radu Dragnea, Pamfil Șeicaru și, între 1926 și 1944, Nichifor Crainic ; acesta din urmă impune, de altfel, și orientarea politică, în faza cea mai nefastă din existența publicației. A fost remarcată descendența ideologică din sămănătorism, mișcare din doctrina căreia reținuse tradiționalismul tematic, refuzînd conservatorismul în materie de „tehnică" literară. Această lucidă disociere a făcut din *Gândirea* cea mai importantă tribună a tradiționalismului programatic. În paginile ei a și fost subliniată, de altfel, caducitatea neosămănătorismului. [1]

Limitele ideologice ale redactorilor (ale lui Nichifor Crainic, în primul rînd) nu au împiedicat promovarea experimentului artistic. Este o contradicție vădită între conservatorismul din textele doctrinare și inițiativele moderne din poemele găzduite în paginile revistei, care abundă în îndrăzneli reformatoare. Orientarea tradiționalistă în plan ideologic nu a îngrădit receptivitatea estetică, foarte pronunțată în special în poezia tipărită.

Liniile de forță ale ideologiei gîndiriste pot fi depistate în suita de articole (începută în primul număr din anul 1929) aparținînd lui Nichifor Crainic : *Sensul tradiției.* Sub raport tematic este promovat în mod consecvent *autohtonismul,* diferența specifică a spiritualității românești fiind văzută, abuziv, în *ortodoxism.* Pentru documentare completă asupra revistei și a ideologiei promovate, există o lucrare mai veche [2] și o sinteză contem-

1 Vezi Ion Darie (= Cezar Petrescu), *Marginale,* în *Gândirea,* 15 ianuarie 1925.

2 Gh. Vrabie, *Gîndirismul. Istoric. Doctrină. Realizări,* 1940.

BAR 166903

Scanned with OKEN Scanner

porană, unde disocierea între aspectele retrograde ale ideologiei revistei și valoarea estetică a beletristicii publicate este făcută cu exemplară finețe. [1]

Propagatorul cel mai intransigent al tradiționalismului (conservatorismului ?) programatic a fost, în epoca interbelică, Nichifor Crainic (pseudonimul lui Ion Dobre). Poetul debutase editorial în anul 1916, publicînd două culegeri de versuri : *Șesuri natale și Zîmbete-n lacrimi.* [2] În poemul titular al primului volum este evocată atmosfera calmă a cîmpiei valahe, „cu șesuri nesfîrșite sub ceruri largi de vară", cu rîuri „leneșe" pe șesurile nete-de, cu toropeală, șosele „prăfoase" și „depărtări pe unde mirajele tresaltă". Toate aceste elemente sînt menite a motiva, în finalul poemului, atitudinea autorului : „Eu nu cunosc revolta cu zbateri de furtună,/ Simțirea-mi curge fără învolburări de valuri/ Cum ale voastre ape se-mpacă și se-mbună/ Cu lunga-mbrățișare a celor două maluri.// Și-n sufletu-mi cu doruri învăpăiate, care/ Cuprind nemărginirea întinderilor voastre,/ Sunt visuri fără nume ce cheamă-n depărtare/ Ispititor ca Fata-Morgana-n zări albastre." Timpuria încercare de autodefinire printr-un element exterior (mediul natal) a fost interpretată de E. Lovinescu, pe bună dreptate, drept determinism. Potrivit criticului, inspirația lui Nichifor Crainic „se exaltă asupra unei idei abstracte și devine o ideologie : pămîntul cu orizonturile lui limitate e supremul modelator al sufletului uman ; el nu e numai un spectacol și un generator estetic, ci și un determinant biologic și etic al conștiinții, al cărui poet voluntar și ostentativ se proclamă" [3]. Prin prisma aceleiași concepții explica marele critic și aplecarea poetului asupra înaintașilor : „De la dependența șesului natal la determinismul ancestral, trecerea era firească, întrucît nu numai pămîntul modelează, ci și lungul șirag al strămoșilor" [4].

1 Dumitru Micu *„Gândirea" și gîndirismul*, București, Editura Minerva, 1975.

2 Tot atunci tipărea, în planchetă, traducerea din Verhaeren *Belgia însîngerată*. Ulterior, va publica traduceri din Rabindranath Tagore (*Sadhana, Calea desăvîrșirii*, 1922) și din Rainer Maria Rilke (*Povestiri despre bunul Dumnezeu*, 1927). (Discut valoarea literară a tălmăcirilor.)

3. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1900—1937*), în *Scrieri*, ediție de Eugen Simion, București, Editura Minerva, vol. 6, 1975, p. 84.

4 *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

Amintita încercare de autodefinire din 1916 denota de pe atunci ambițiile doctrinare ale scriitorului care, prin eseurile publicate după primul război mondial, se va strădui să joace rolul conducătorului de opinie și va reuși să facă prozeliți.

Ambițiile doctrinare l-au făcut să ignore evoluția mijloacelor de expresie. Exacerbînd interesul arătat semnificatului poetic, acest mare admirator al lui Alexandru Vlahuță (de a cărui prețuire s-a și bucurat) a rămas indiferent la marile primeniri (contemporane lui) ale liricii românești, încercînd o actualizare a sămănătorismului.[1]

Volumul *Darurile pămîntului* (1920) arată un Coșbuc trecut prin simbolism : „Din zorii dimineții și pînă adineauri/ Se-nveseli văzduhul de strengării de graiuri,/ Și ciocîrlii în aer văzui cum îndoiesc/ Din cîntece și zboruri frînturi de arabesc./ Și grînele, mișcate de mîni aeriene,/ Își clătinau comoara și mii de buruiene/ Cu spicele de aur cîntară-n simfonie./ Acum din cer apasă o grea monotonie." *(Amiaza)*. Vagile ecouri simboliste din ultimele două versuri se explică prin faptul că, după primul război, simbolismul se integrase deja tradiției poetice românești, nemairepreze ntînd o forță revoluționară în climatul nostru literar. Realizările lui Nichifor Crainic țin exclusiv de un neoromantism producător, sporadic, de imagini ce merită reținute. În poemul din care am citat, sufletul naturii se risipește „topit de nendurarea luminii și-a căldurii", iar „Colinele-albăstrite și-nvinse de dogoare/ Molatica lor lene și-o trîndăvesc la soare/ Sorbind nemărginirii visări de raze pline,/ Dorm toate-acum, — e clipa uitărilor de sine." Originalitatea se manifestă în limitele unei estetici vetuste și ține exclusiv de frumusețea unor imagini (în *Terține patriarhale* se vorbește despre „nopți paianjenite de tăcere").

În anii maturității creatoare, ambiția supremă a scriitorului a fost să motiveze artistic doctrina ortodoxismului literar, promovată în articolele de gazetă (cele mai

---

1 El considera că „realizarea autohtonismului sămănătorist e unilaterală, întrucît s-a manifestat numai în ordinea literară" ; Crainic își propunea să confere sămănătorismului „o amploare prin năzuința de a îmbrățișa toate ramurile creatoare ale spiritului românesc" (*apud* E. Lovinescu, vol cit., p. 47).

importante au apărut în *Gândirea)* și în volume.[1] Din păcate, ambițiile programatice au fost subminate de estetica vetustă și de absența autenticei înfiorări în fața misterului. Contemporaneitatea autorului cu Arghezi și Blaga impune raportarea la acești mari poeți, comparația fiind zdrobitoare pentru Nichifor Crainic. Evocarea din *Isus prin grîu*, de pildă, este o dovadă a caracterului pur clasicizant al imaginației scriitorului, a cărui fantezie resuscită un motiv cunoscut, în vederea exprimării adorației și obedienței creștine.

În volumul *Țara de peste veac* (1933, reeditat în 1940) domină poezia pe teme religioase, lipsită de marea tensiune provocată de o sfîșiere lăuntrică. Un didacticism *sui-generis* și prea evidentele ambiții doctrinare subminează versurile pe teme biblice. Stihurile sînt corecte, nu și memorabile, originalitatea manifestîndu-se, sporadic, strident. Două nefericite creații lexicale găsim în poemul *Dezmărginire* : una chiar în titlu, cealaltă în text („O *pretutindenească* vibrare de lumină").

Susținuta activitate militantă (ideologică) n-a suplinit înzestrarea poetică. Ba, dimpotivă, a estompat meritele poetului în realizarea unor imagini de reținut.

Afirmația este valabilă și pentru alți „ortodoxiști" militanți (dintre ei, foarte talentat s-a dovedit, în timp, doar Vasile Voiculescu, dar nu în poemele din *Gândirea).* Vorbind despre grupul de poeți amintiți, nu putem să nu ne gîndim la spiritualele (spumoasele) ironii călinesciene din finalul capitolului *Ortodoxiștii* (în monumentala *Istorie).*

Atras de subiectele biblice a fost și Ștefan I. Nenițescu, al cărui prim volum de versuri, tipărit în 1918 (pe copertă apare anul 1919) se intitula *Denii.* O expresie individualizată a venerației aflăm în poemul *Ca Ioan.*

Mai personale sînt *Odele italice,* reunite în volum în anul 1925 : „O ! Taormina, grădină de-ncîntătoare mirezme,/ vinul în ochi îmi joacă mitologii, șăgalnic :/ pietrele chiar înfloriră și-mbălsămează văzduhul ;/ trîmbițe de lumină vinul de Corvo mi-aude ;/ fluierul sună și parcă

1 Estetica ortodoxistă și-a sintetizat-o în volumul *Nostalgia Paradisului* (1940).

nimfe se-adună la horă ;/ Pan ditiramb statornic bănuie-ntr-o idilă ;/ Etna — fundalul, orchestră — marea, Calabria — trepte ;/ prea bucuros, rapsodul ritmurile-ntîrzie ;/ soarele tău în amiază patima-n mine-o răscoace :/ rob chinuit iubirei, viața mă doare, dornic." *(O ! Taormina...)*. Apelul la convenția prozodică antică aduce, în vremurile moderne, impresia noutății, elogiul Taorminei fiind mult mai proaspăt și mai atrăgător decît programaticele versuri „ortodoxiste".

Din lirica lui Ion Marin Sadoveanu reține atenția antologicul *Imn* înălțat divinității. Istoria națională i-a servit deopotrivă drept sursă de inspirație, alături de credință, cele două teme fiind îngemănate în *Ctitorii :* „Feciorul cel mai mare a putrezit în Jiu./ Al doilea prin codri... Cel de pe urmă fiu,/ Cînd a-ntîlnit Păcatul cu ochi de viorele,// Pe stema Preacuratei a pus să bat'un nume,/ A-mbogățit armenii și a plecat în lume,/ Vînzînd vreo șapte sate, pe-un pumn de peruzele." Ion Marin Sadoveanu se înscrie (aducînd o notă personală) în tradiția inaugurată, înaintea primului război mondial, de Teleor și Mateiu Caragiale.

Murind tînăr, Ion Ciorănescu (1905—1921) (fost colaborator la *Gândirea)* n-a avut timp să se diferențieze.

Tradiționalist fără individualitate a fost și Al. Ceușianu (n. 1898), colaborator și el la *Gândirea.*

IV

[neredactat] *

V

Reticența în fața modernității postsimboliste este mult mai vizibilă, după război, la *Viața Românească* (reapărută în anul 1920). În ciuda notabilei lucidități a mentorului revistei [1] (Garabet Ibrăileanu), el continua, în 1921, să

---

* Ar fi cuprins pe V. Voiculescu (nota mea — N.M.).

1 „Literatura tradiționalistă dinainte de război nu mai este de actualitate, a devenit istorică" (*Înainte de război,* în primul număr al noii serii).

Scanned with OKEN Scanner

pledeze într-un război definitiv pierdut : acela împotriva versului alb. [1]

Ideologia este mult mai puțin rigidă decît cea a *Gândirii* (redacția ieșeană fiind orientată constant spre raționalism), dar revista se dovedește mai conservatoare în plan estetic. Vădită, reticența în fața noutății a determinat redacția să încurajeze neosimbolismul și ironia în cadre neoclasice.

Revista ieșeană a cultivat ironia în tipare vechi ; ilustrativi sînt George Topîrceanu și Al. O. (Păstorel) Teodoreanu. Reticenți la nou, ei sînt conservatori fără a plictisi. Sub raportul mijloacelor literare, sînt de o desuetudine, se poate spune, perenă. Dar anacronismul estetic nu supără la ei, grație umorului. Topîrceanu și Păstorel reprezintă o vîrstă revolută, la acea dată, a poeziei românești ; depășiți de evoluția rapidă a liricii autohtone erau, deopotrivă, Mihai Codreanu, Demostene Botez și alți colaboratori permanenți ai revistei (o excepție fericită reprezentînd-o Alexandru Al. Philippide).

Literatură de factura aceleia pe care, la începutul secolului, Dimitrie Anghel și St. O. Iosif o publicaseră doar sub pseudonimul comun A. Mirea, George Topîrceanu și Păstorel Teodoreanu au prezentat sub semnătură proprie. Rătăciți între modernii interbelici, ei au atras, totuși, atenția asupră-le, fără a-și depăși condiția de poeți minori. Spațiul ce le-am acordat este disproporționat față cu valoarea operelor celor doi; am insistat însă asupra lor, dat fiind că sînt reprezentativi pentru poezia promovată de cercul *Vieții Românești* și pentru că, în epocă, au răspuns orizontului de așteptare al unui public larg.

George Topîrceanu a crezut (prea mult) în „muza satirică" ce i-ar fi inspirat stihurile. Se referă la ea în *Rapsodii de toamnă*, iar *Prefața* versificată la ediția a doua din *Balade vesele și triste* este un text aproape programatic.

Spiritual din fire, autorul n-a avut, totuși, forța să-și înfrîneze dorința de succes facil. Vizînd aplauzele „galeriei", a ignorat pretențiile „esteților", oferind o tipică literatură „de consum" : *În jurul unui divorț*, *Bacilul lui Koch* ș.a.m.d. A cultivat cronica rimată, încercînd să

1 În *Viața Românească*, nr. 1/1921, nr. 3/1922 (v. și 6/1922).

Scanned with OKEN Scanner

revigoreze o specie de mai bine de un secol defunctă. Ca și Păstorel, a optat, în poezie, pentru o „mizăˮ prea măruntă. A vizat agreabilul (atingîndu-l adesea : *Balada chiriașului grăbit*, *Acceleratul* etc.), în care Hegel văzuse un stadiu de decadență a artei.

Versurile originale ale lui Topîrceanu sînt expresia celui mai autentic provincialism cultural. Autorul a intuit psihologia sucesului literar rapid (pe care l-a și dobîndit, de altfel, numărul reeditărilor antume stînd mărturie) : frivolitate, ton satiric, licențios pe alocuri [1], discursivitate ce face versurile ușor inteligibile și lesne de memorat. Stihurile lui nu tulbură, nici nu pun pe gînduri lectorul, oferindu-i cu generozitate o literatură de vacanță, echivalentul unei cafele ori al unei carafe de vin.

Verva lui satirică a dat compoziții notabile în genul parodic. Nu mă gîndesc doar la volumul atît de cunoscut (în ciuda neinspiratului titlu : *Parodii originale*), la care m-am referit în *Cartea a treia*. Multe alte texte ale poetului se înscriu în registrul parodic : *Balada unui greier mic* (dezvoltare a motivului din La Fontaine), *Infernul* (subintitulat : „Stanțe apocrife la *Divina Comedie*ˮ), *Plouă*... (spirituală persiflare a unuia din motivele predilecte ale autorilor simboliști).

Uneori, după o strofă originală, precum cea secundă din *Cioara*, se declanșează procesul parodic, o atare compunere putînd continua la nesfîrșit, „mecanismulˮ fiind același. Debitul verbal este la fel de mare ca la Anton Pann, gratuitatea curgerii stihurilor (mai degrabă automatismul construirii lor) producînd efectul comic.

În afara parodiei, modalitatea ce a asigurat succesul de public al versurilor lui Topîrceanu a fost antropomorfizarea mucalită a plantelor și animalelor celor mai banale. Într-un rînd, bîrfa tipică țațelor de tîrg este plasată în mediul vegetal (*Rapsodii de toamnă*). Poetul se „specializaseˮ în imaginarea celor mai surprinzătoare dialoguri, unul dintre ele purtîndu-se între... ouă (*La Paști*). Personală este și maniera șăgalnică în care sînt exagerate „minunileˮ tehnicii moderne, în *Acceleratul* (factura opu-

---

1 „...un teatru-adevărat/ Ar trebui să dreagă ce e deja stricat,/ Să fie-un fel de templu miraculos în care/ Cînd intră o femeie, să plece fată mare !ˮ (*Jos cortina*).

să celei folosite de Barbu Nemțeanu în *Trenul Crasna—Huși)* și *Aeroplanul.*

Cînd iese din mrejele „muzei satirice", George Topîrceanu este de o desuetudine literară dezarmantă, amintindu-ne frecvent mijloacele poeziei românești preeminesciene (vezi tehnica descriptivă din *Balada călătorului;* în partea a doua din *Balada munților* este reactualizată tehnica lui Dimitrie Bolintineanu din *San-Marina).* Inocentă, desuetudinea aceasta produce surpriza pe care ar fi oferit-o orice... noutate. Este suficient să amintesc sentimentalismul din *Cîntec,* comparația puerilă („Ies gospodinele/ Iuți ca albinele") și diminutivarea tipică veacului trecut : „Stol bălai/ de îngerași,/ cu alai de toporași" *(Rapsodii de primăvară).* Unele rime neinspirate („pică"/ „păsărică", în *Balada munților)* și comparațiile stereotipe *(Cioara)* l-au făcut pe autor necompetitiv între marii săi contemporani.

Poezia originală a lui Topîrceanu a fost subminată de un gust îndoielnic (vezi finalul la *Bacilul lui Koch)* și de o viziune desuet patriarhală : „Orientul își înalță fumul greu de mirodenii :/ Visul pagodelor albe și-al fachirilor gîngavi./ Miazănoapte, ceața deasă care-nchipuie vedenii,/ Iar Apusul, fum de fabrici,/ Jertfa turmelor de sclavi." *(Fum).*

În ciuda valorii literare scăzute și a anacronismului estetic, pretențiile nu-i erau tocmai mici, de vreme ce-și arăta nemulțumirea că nu fusese premiat de Academia Română *(Expunere de motive).* Prea încrezător în corozivitatea ironică a versului său, semna amenințări precum : „Păzea, că muza mi-i fecundă [1]/ Și cînd te-oi prinde nu te scap :/ Cu șapte rime pe secundă/ Îți dau la cap !/ [...] Și-apoi în hazul galeriei,/ C-un vers subțire ca un ac,/ Pe frontispiciul Veșniciei/ Să te fixez ca pe-un gîndac !" *(Ripostă).* Indulgența „galeriei" a găsit-o ușor ; mult mai ușor decît pe cea a criticii literare.

Înrudit cu Topîrceanu este Păstorel Teodoreanu, alt versificator cu mare priză la public. Senine, versificările lui aparțin unui spiritual om de cafenea. Conștient, după toate aparențele, de condiția-i de poet minor, s-a salvat prin (auto)ironie : „Vă rog nu mă luați peste picior./ Mă

1 Nefericită expresie !

simt ridicol. Zău că mi-e rușine/ Să-mi spună-n cartier că-s autor,/ Cînd sînt ce sînt : un vagabond simpatic/ Ce-mi sorb paharul fără grabă./ De ce să zică toți că sînt dramatic,/ Cînd vreau să fiu atît : «un om de treabă» ?“ *(Confidență)*. Negîndu-și, în poemul din care am citat, orice „ambiții de scrib“, autorul și-a confecționat o mască goliardică de boem împăcat cu soarta, iubind femeile și vinul. Într-o epocă bîntuită de misticism agresiv, filosofări adesea sterile, ermetism voit și atîtea alte „complicații“ agasante, Păstorel aducea un aer de provincie tihnită, unde viața are alt curs decît în marile metropole și unde greutățile par a fi suportate mai ușor.

Spiritul bahic și livresc al poeziei sale a fost avantajat de expresia lapidară, ceea ce a făcut din el unul din marii epigramiști români (citabilă este culegerea din 1931 : *Strofe cu pelin de mai, contra Iorga Nicolai)*. Memorabil este și acest *Epitaf* : „Aici zace Păstorel,/ Suflet bun și spirit fin ;/ Dacă treceți pe la el,/ Nu-l treziți, că cere vin !“ Nimeni n-a prezentat mai spiritual chinul pe care adulatorii lui Bachus îl încearcă la cura de ape minerale decît autorul culegerii *Vin și apă* (1936).

Într-o *Spovedanie* versificată, se autoprezintă drept „cel din urmă menestrel“, epicureu ce dă pururi cu tifla. A cultivat, ca și Topîrceanu, parodia („Cotnarul vostru de Maxut/ Încet la cap se suie,/ Era, pe cînd nu l-am băut,/ Azi l-am băut și nu e.// Și astăzi, ca-n atîtea seri,/ Cînd pivnița-i adîncă,/ Tăria vinului de ieri/ Ne urmărește încă.“ ; *La Maxut)*, nu numai în poemele prezentate ca atare. Spiritul parodic îi irigă aproape întreaga creație literară, în versuri și proză. Cînd se dorește grav, cade în parodie involuntară (în *Paharnicul Furtună*, „rezolvarea“ amintește baladele istorice ale lui Bolintineanu).

Acest clasicizant bucolic dovedește mult umor în poemul cu titlu (voit) eminescian *La Heliade* : „Tot astfel și românul : trecut sau nu-n buget,/ Om mare sau un simplu și biet nemuritor, [1]/ Noi nu avem dovadă că este cititor,/ În schimb se știe sigur că s-a născut poet./ [...] Și-mi zic cuprins de frică sub valuri de hîrtie :/ De ce-ai făcut tu asta, bătrîne Heliade,/ Tu, cărturar de seamă, și-atît de cumsecade,/ În loc să-i pui la carte, de ce să-i chemi să

---

1 Și într-un *Răspuns* dat lui Mihai Codreanu apare șăgalnica expresie „nemuritori de rînd“.

Scanned with OKEN Scanner

scrie ?“ Evident parodic, îndemnul final este în spiritul versurilor citate : „Băieți, mai stați cu scrisul și mai citiți puțin“.

Corozivitatea, chiar nedreaptă, a dus la secvențe memorabile : „Astăzi știe orișicine,/ Chiar de nu-i un om prea cult,/ Că Xenopol a scris bine,/ Pe cînd Iorga a scris mult.“ *(Istoricul,* în *Strofe cu pelin de mai...)* Bun artizan al versului, orientat însă aproape exclusiv spre producerea efectului comic, a dovedit o mare capacitate de improvizator, brodînd adesea stihuri pe rime date.

Dintre agreabilele *Creionări* în versuri, merită menționată *Cromolitografie,* pentru savanta conformare (generatoare de umor duios, tipic moldovenesc) la convenția decorativă a cărților poștale de la începutul veacului. Al treilea din *Cîntecele* incluse în *Cîntece de ospiciu* anticipă maniera ludică a lui Eugène Guillevic din *Chanson* (în volumul *Terraqué,* 1942) ; G. Călinescu văzuse aici o parodie după Jean Richepin [1].

În exercițiul său poetic, miza a fost întotdeauna mică [2], poetul realizînd atît cît și-a propus : puțin. În aceeași linie se înscriu numeroși autori satirici de texte ocazionale [3] și pleiada (foarte numeroasă în epoca interbelică), a epigramiștilor. În afara celor ce figurează în alte capitole ale cărții (Cincinat Pavelescu, Ion Pavelescu, Al. O. Teodoreanu, George Topîrceanu, George Voevidca), merită menționați : Gh. Belei, Vasile Bogrea, I. St. Bogza, Valentin Bude, Nicolae Cruceru, Victor Ionescu-Faur, Florin Iordăchescu, Ștefan Ivanovici-Terențiu, F. Lobodă, Tudor Măinescu, Paul I. Papadopol, Mircea Pavelescu, Aurelian Păunescu, Eugeniu Petrovanu, Constantin Rîuleț, Radu D. Rosetti, Octav Sargețiu. Adăugarea unui ele-

---

1 G. Călinescu, *op. cit.,* p. 695.

2 A cultivat (la modul grațios, dar fără personalitate) lirica erotică, înscriindu-se în convenții existente, indicate uneori încă din titlu : *Lied, Madrigal,* romanță *(Era).* Edulcorarea din *Florile Bosforului* o întîlnim în poemul *Din umbră.* Cînd este sentimental, devine pueril *(Dimineață).* Neosimbolist neindividualizat se arată în *Toamnă* (dezvoltînd în mod somptuos maniera lui Eugeniu Ștefănescu-Est) și în *Dincolo* (adoptă convenția simbolistă, fără a se diferenția).

3 Putem semnala cupletele lui Constantin Tănase ; scrise de el ori de alții, acestea foloseau tehnica narațiunilor versificate din veacurile apuse, orientînd-o spre producerea efectului comic.

Scanned with OKEN Scanner

ment „chic“ la numele de familie (un epigramist semna pur și simplu : Ion Niculescu-Chic) este curentă (A. C. Calotescu-Neicu, I. C. Popescu-Polyclet etc.), ca și utilizarea pseudonimelor ușor de reținut : Cridim (Cristea N. Dimitrescu), Narcis (I. Gr. Perieteanu), Mardan (M. Ar. Dan), Vero (Leon Wechsler). Mai modest, Nicolae T. Cristescu își modifică doar prenumele, semnînd Pik Cristescu.

Numărul mare de practicanți duce la înmulțirea duelurilor epigramistice, multe dintre ele avîndu-l drept combatant (ori numai vizîndu-l) pe Cincinat Pavelescu, cel mai notoriu epigramist al vremii (și al literaturii noastre, pînă astăzi). Fiind vorba de texte prea puțin rezistente estetic, citatele sînt, prin forța lucrurilor, puține. Iată spirituala epigramă adresată de I. Ionescu-Quintus *Unui scriitor :* „Dacă scapi de sărăcie,/ Spui că nu mai scrii deloc./ Joacă la o loterie/ Poate c-om avea noroc.“ Umorul lui Sofronie Ivanovici (editorul primei antologii dedicate speciei : *Epigramiștii noștri*, 1914), era, adesea, licențios. Iată distihul menit a fi gravat pe mormîntul unei literate : „Aici zace-o literată/ Ce-a fost mare, doar ca fată !“

În perioada interbelică, o antologie mai cuprinzătoare [1] decît cea realizată de Sofronie Ivanovici au publicat A. C. Calotescu-Neicu și N. Crevedia. Ultimul este autorul mult citatei epigrame *Cafeneaua :* „La Capșa unde vin toți seniorii —/ Local cu două mari despărțituri :/ Într-una se mănîncă prăjituri/ Și-ntr-alta se mănîncă... scriitorii.“ și editorul celei mai ample antologii a speciei [2].

Săltăreț, cu o vioiciune provenind de la George Topîrceanu, este tonul poeziei lui Vintilă Russu-Șirianu, clasicizant lipsit de personalitate : „Un dulău care-a zărit/ Fugărită de lumină,/ Printre garduri, noaptea rea,/ Latră aspru, răgușit,/ Îndărătnic, după ea.“ *(Dimineața).*

Mihail Sevastos a fost un autor prolific de cronici rimate, în descendența lui A. Mirea și contemporane celor create de George Topîrceanu, a cărui influență a fost mare asupra mai puțin notoriului poet din cercul *Vieții Românești* (Mihail Sevastos a lăsat și amintiri le-

---

1 A. C. Calotescu-Neicu, N. Crevedia, *Antologia epigramei românești*, București, Editura Cartea Românească, 1933.

2 *Epigramiști români de ieri și de azi*, studiu introductiv, antologie și note biobibliografice de N. Crevedia, București, Editura Eminescu, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

gate de revistă). Lirica erotică a autorului fiind mediocră, o putem ignora fără sentimentul unui atentat la valorile literaturii române.

Cele mai vechi cronici rimate (mă refer la cele adunate, ulterior, în volume) datează din anii 1911—1916. Una dintre ele *(Răspuns)* deschidea atît volumul de debut *(Rime sprintene,* Iași, Editura Viața Românească, 1920), cît și antologia retrospectivă din 1963 (prefațată de Al. Philippide). *Răspuns*-ul este un text programatic, afirmînd ținerea în sertar a poeziei lirice („Compun și versuri de amor,/ Dar nu le-mprăștii tuturor..."), privită ca act intim, păstrat cu sfințenie, la adăpost de privirile indiscrete. Pentru public, Mihail Sevastos se voia exclusiv „bard politic", ceea ce a și fost. Cronicile sale rimate sînt o manifestare de gazetărie versificată. Sînt dezbătute probleme sociale și politice (constituția țării, răscoalele țărănești, exploatarea ș.a.m.d.), lucru motivat de scriitor prin structura lui intimă : „Sînt zămislit din ură și durere,/ Și răzvrătirea-mi gîlgîie-n artere." *(Elita).* Este atacată familia regală *(Șezătoare la palat, Scrisoare prințului Carol)* și se fac repetate ironii la adresa lui Arghezi și a altor scriitori. Mai ales în cazul din urmă, se apelează la mijlocul mai percutant al epigramei. Influența lui Topîrceanu este vizibilă în efortul constant de a descreți frunțile cititorilor *(Războiul meu, Dezarmare* ș.a.), prozodia fiind pusă în slujba umorului.

Din cercul ieșean al *Vieții Românești* a făcut parte, din 1920, și G. Bărgăuanu. Unicul său volum antum *(Pămînt și Soare,* 1927) este o expresie relativ tardivă, dar reprezentativă, a ideologiei poporaniste. Poetul este un anticitadin, văzînd în civilizația de tip urban garanția anulării sensibilității : „În orașul mohorît/ Totu-i veșted și urît;/ Dintr-un capăt pînă-n celălalt/ Străzile și sufletele-s de asfalt." *(Priveliște viitoare).* Istoria umanității ar fi, în această viziune, o regretabilă îndepărtare de natură *(Basmul fluierului),* poetul deplîngînd despiritualizarea treptată *(Un basm).* Mijlocul predilect este, în volum, alegoria.

Total anacronice, convingerile acestea nu au înlăturat, totuși, lirismul. Într-un poem *(Ulița),* efectul artistic este chiar fericit : „Călătorind din veacuri depărtate,/ Pe subt aripi de codri și prin sate,/ În pragul tîrgului s-a potic-

Scanned with OKEN Scanner

nit.[1]// Pe trupu-i deșirat și obosit,/ Trec zile lungi în pulberi cenușii/ Și nopți bolnave cu priviri viclene ;/ Iar soarele, în drum spre asfințit,/ Abia desmiardă cîrduri de copii/ Crescuți din gropi, ca niște buruiene.“ Personificarea se încheie cu originala ipostază de sălbăticiune înlănțuită : „Dar felinarele, străjeri greoi,/ Cu noaptea sprijinită-n umeri, ca o glugă,/ Pîndesc la colțuri prada să nu fugă.// Ci, ulița, de amintirea ei uitată,/ În lanțuri reci de piatră să se zbată/ Subt zgomotele care veșnic curg,/ Din zori de zi și pînă într-amurg...“

Calitatea majoră a artistului este surprinderea inversării raportului tradițional între natură și civilizație.[2] Surprinzătoare, în mediul citadin, devine tocmai natura, pe care G. Bărgăuanu o asociază cu traiul rural. Poetul realizează imagini pregnante, un grup de țărani apărînd ca forță stihinică, irezistibilă : „Cînd au intrat în tîrg țăranii, către sară,/ Părea că noaptea vine mai curînd/ Căci o pădure se vedea trecînd/ Cu toți copacii ei uscați și orbi ;/ Și ochii străzilor înfiorate/ Se agățau de crengi ca niște corbi.“ *(La judecată)*. La oraș, cele mai umile elemente ale traiului rustic își pierd banalitatea, aducînd un aer de prospețime ce provoacă senzație : „Pe-o uliță din tîrg,/ Cu zgomotele seci de pietre sparte,/ Pe unde toamna a trecut grăbit/ Și-a-mprăștiet din vînt fiori de moarte,/ Un car cu fîn a poposit.“ *(Car cu fîn)*. Altă dată, prezența unei perechi de boi are același efect straniu ; în tîrgul străbătut de tramvai, umilele animale aduc amintirea patriarhalității pierdute : „Suflarea lor miroasă-a iarbă crudă ;/ Copitele-a pămînt deștelenit ;/ Ei au venit cu cerul între coarne,/ Văzduh de primăvară să răstoarne/ Pe tîrgul amorțit.“ *(Primăvară)*

Mai rare sînt viziunile poetice unde ideologia poporanistă nu mai este perceptibilă. Merită semnalate tulburătoarele versuri din poemul *Răzvrătire* : „De prin clopotnițî care se dărîmă,/ Cad clopotarii morți, ca niște bolovani,/ Rostogolind în gol, ca-ntr-un mormînt,/ Risipa miilor de ani.// Și clopotele dezrobite sună/ Cu funiile slobode pe vînt...// Răsună larma lor prelung, răsună,/

---

1 Și la B. Fundoianu natura începea „după gard“, dincolo de perimetrul smuls sălbăticiei originare.

2 Inversarea o semnalasem și în volumul de debut (1908) al lui Emil Isac (*Istoria poeziei românești*, vol. II, p. 272-273).

Scanned with OKEN Scanner

în poarta cerului izbind, ca să-i răspundă ;/ Fug nourii de spaimă ca o turmă/ Să se ascundă,/ Că-i sărbătoarea morții, cea din urmă...“

Pînă la sfîrșitul vieții, G. Bărgăuanu nu a mai publicat o culegere de versuri. Din ineditele oferite spre publicare lui Zaharia Stancu *(Antologia poeților tineri,* 1934) menționez *Poem de toate zilele,* unde atmosfera simbolistă din strofa inițială („Cînd clopotele tîrgului fac semn/ Și cresc în turnuri vaiete de jale,/ Tresar bolnavii veștezi din spitale/ Și-n prăvălii, sicriile de lemn.“) este un pretext pentru dezvoltarea ideii metempsihozei. Simbolist era, în volumul din 1927, începutul poemului *Carăle cu grîu.* Un poem pur simbolist *(Toamnă),* reprodus de Ion Pillat în *Antologia Toamnei* (1921), n-a fost inclus de G. Bărgăuanu în propriul volum ; de altfel, contactul său cu simbolismul fusese accidental și nerelevant sub raport artistic. Culegerea postumă *Anotimpuri* (1980) nu schimbă profilul poetic al lui G. Bărgăuanu.

Rezistența în fața modernității literare a fost promovată de cercul profesorului Mihail Dragomirescu, unde orientarea academizantă domina cu autoritate și unde Panait Cerna era venerat ca un geniu poetic. În acest mediu clasicizant s-a afirmat George Gregorian, la care întîlnim și ecouri ale simbolismului — cel mai modern stadiu estetic la care a putut accede. Dar simbolismul său (cît e...) se dovedește epigonic : „În sear-aceasta violetă,/ Cu pașii care le coboară/ trei babe mici, pe-o ulicioară,/ Merg duse după o flanșetă.“ *(Peisaj).* Efecte ceva mai fericite obține din amalgamarea elementelor simboliste și parnasiene : „Mi-era de spații ochiu-nfometat, Mi-era nebună setea de mister !/ Și-am îndrăznit neantului să-i cer/ O mînă din hambarul său bogat.“ *(În neant)*

Încercarea de reactualizare a esteticii lui Cerna prin „altoirea“ unor vagi elemente simboliste („fiori“, „tremur nedecis“) n-a dat rezultatul dorit *(Floarea reginei),* după cum nici încercarea de a crea în manieră folclorică *(La Norocul Norocel)* nu a relevat o voce poetică distinctă.

Diversitatea tematică a versurilor lui Emil Riegler (n. 1898) indică ambiția găsirii unui ton propriu. Dorința n-a depășit stadiul de iluzie.

Scanned with OKEN Scanner

Iluzia perenității este opiumul tuturor conservatorilor de ieri și de astăzi, întreținută fiind de credința în durabilitatea veșnică a Artei în genere și a Versului în special. Poeții analizați în prezentul capitol se înrudesc cu aceia prezentați în capitolele *Dulcea otravă a orfevrului* și *Trufașa supunere la rigorile prozodiei* (mulți dintre ei apreciați în chip partizan și exclusivist de același critic care îi va prețui și pe cei analizați aici : Mihail Dragomirescu, pronotorul cel mai consecvent al orientării „academice", clasicizante), toți fiind, în fond, reprezentanți ai constantei „alexandrine" mai sus amintite. Cum am văzut, iluzia perenității apărea și la Ion Pillat și la George Topîrceanu ; nu vorbea acesta din urmă, în *Ripostă*, de „frontispiciul Veșniciei", unde se vedea capabil să-i „fixeze" pe cei ironizați ?

Expresii concludente ale iluziei aici analizate oferă versurile lui Horia Furtună : în cazul poetului, „gîndul spre-a străbate a vremilor urgie/ Își ferecă poemul în rime de granit" *(Menhirii)*. Iluzia dăinuirii reapare în multe poeme : *Revin la versuri* (poeții ar avea forța să înscrie „o literă în cartea veșniciei"), *Arta poetică* („Cînd iei condeiul ca să scrii,/ Gîndește-te că scoți din moarte/ Cuvinte pentru oameni vii"). Ultimul poem este ilustrativ pentru conservatorismul programatic al autorului : „Nu-ți bate joc de limpezime,/ Nu scrie, divagînd, orice,/ Fii liric, vesel, trist, didactic,/ În orice caz, nu Mallarmé". Dacă adăugăm acestor lamentabile îndemnuri prețuirea fără rezerve a lui Panait Cerna, căruia nimeni nu i-a adus un elogiu la fel de mare [1], conturăm mai clar profilul acestui poet livresc, apelînd frecvent la figurație mitologică și exprimîndu-și, de tînăr, idealul clasicizant (Închinare). A fost un bun artizan al versului, opera sa remarcîndu-se prin varietatea ritmurilor prozodice.

Ceea ce a dăunat activității sale poetice a fost *prolixitatea*. Scriitorul n-a fost conștient de asta, de vreme

---

1 Horia Furtună îl citează într-o incredibilă companie : Keats și Byron, Lermontov, Rilke, Cerna *(Sta, viator !)*. Într-o altă compunere versificată *(Săptămîna poeziei)*, Cerna este așezat (apoteotic, de vreme ce încheie seria) imediat după Eminescu, Coșbuc, Macedonski !

Scanned with OKEN Scanner

ce, în menționata *Artă poetică*, îndemna: „Poemul mic, culcat în neguri,/ Cu mîngîieri de gînduri, crește-l". „Dospirea" nefiind supravegheată, poemul ia uneori dimensiuni obositoare pentru cititor, orice emoție diluîndu-se din cauza discursivității (nu lipsesc pasajele cu aspect de dizertație rimată).

În cele mai multe cazuri *(Balada lunii* nu face excepție), Horia Furtună nu se poate detașa de tratarea anterioară a motivului. În amplul poem *În sîrmele ghimpate* (al cărui început poate fi raportat la poemele de război ale lui Camil Petrescu și la unele versuri argheziene din *Flori de mucigai)* relatarea evenimentului trăit [1] nu elimină, din păcate, livrescul, deși vocea lirică părea, la început, individualizată. Aceasta face ca amplele lui poeme să aibă aspectul de greoi produs artizanal, meșteșugit în gustul academic (ex. *Clipa de față).*

Efortul artizanal dă rezultate notabile în evocarea patriarhalității apuse *(Vacanța de Crăciun),* poetul arătîndu-se, în această direcție, un pillatian fără personalitate (a se vedea și *Ca apele Parîngului).* Reprezentativă pentru resursele și factura creatoare ale artistului este balada *Sărmanul Yorick.*

Horia Furtună are liniștea [2] și încrederea clasicizantului, dovedindu-se un poet al tihnei [3] și al evocării trecutului. A creat pasaje edenice și exotice, în gust academic. Ca și alți autori analizați în prezentul capitol, a scris literatură satirică, fiind un bun improvizator. Ușurința în versificare l-a determinat să scrie și teatru versificat *(Făt-Frumos, Păcală),* în care critica a vorbit despre posibilul exemplu stimulator al lui Victor Eftimiu [4].

Iluzia perenității a fost mare și la Ion Pavelescu (fratele lui Cincinat), autorul volumului de sonete al cărui titlu *(Sigilii de aur,* 1916) este la fel de grăitor în privința iluziei amintite precum titlul *Statui* (1914) gă-

---

1 Prizonieratul într-o insulă din Baltica.

2 Vezi templul ordonator de la începutul *Baladei lunii.*

3 În clipa de față evocă „tăioasa forfecare a timpului tihnit".

4 Dumitru Micu, prefață la Horia Furtună, *Balada lunii,* București, Editura pentru Literatură, 1967, p. XXIV-XXV.

Scanned with OKEN Scanner

sit de Mihai Codreanu. A rămas în memoria urmașilor nu atît prin versurile de factură parnasiană [1], cît prin spiritualele epigrame de tipul : „Poezia lui Furtună/ Ca să ți se pară bună,/ Trebuie neapărat/ S-o citești pe-a lui Pillat...“ După „teoremă“, este enunțată, firesc, reciproca : „Poezia lui Pillat/ Ca să ți se pară bună,/ Trebuie neapărat/ S-o citești pe-a lui Furtună.“ Ironia soartei a vrut ca umilele compuneri ocazionale să se dovedească mai durabile în timp decît sonetele dăltuite cu migală ; într-unul din ele *(Epilog)* dădea glas credinței sincere în nemurirea artei sale.

La spiritele conservatoare, nota clasicizantă este pronunțată și mulți dintre autori — buni artizani ai versului de factură tradițională — au dovedit o prolificitate iesită din comun. Reprezentativ în acest sens este Victor Eftimiu, versificator industrios, văzînd în poezie un simplu exercițiu retoric. Desueta lui estetică este deconspirată într-un sonet din volumul *Cîntecul milei* (1923) : „Îmbătrînim, maestre... Bagi de seamă ?/ Pe-al nostru scris trec ani și ani de zile.../ Începem să contăm printre fosile.../ Revistele ce ies nu ne mai cheamă !// Cu rime noi, cu ritmuri mai subtile,/ Au răsărit atîți poeți de seamă !/ De umbra noastră nimeni n-are teamă !...“ *(Unui vechi confrate...)* Faptul că, încă din 1923, harnicul scriitor conta printre „fosilele“ literare nu era o glumă, de vreme ce, cum am văzut în capitolele anterioare, noua înțelegere a poeziei se impusese. Succesul de public al literaturii lui Victor Eftimiu („Dar totuși, parcă inima-ți învie/ Cînd vezi că vreo cucoană te mai știe/ În unele reuniuni burgheze...“) și prețuirea de către conservatori mai tineri (semnalați, cu încredere în viitor, în finalul sonetului) nu au schimbat cu nimic statutul estetic al scriitorului. În istoria poeziei noastre, Victor Eftimiu reprezintă cazul rar al mediocrului cu operă monumentală. Bun (și prompt) versificator, a fost discursiv, retoric, ilustrativă în această privință fiind plina de bune intenții *Odă limbei române*.

Sămănătorismul l-a modelat pe viață, scriitorul neridicîndu-se, în zecile de mii de stihuri publicate, deasupra romantismului epigonic. Sentimentalismul nu face casă

---

1 Accente parnasiene descoperim și la Horia Furtună, în *Menhirii*.

bună nici cu tonul declamativ (vezi îndeosebi tiradele rimate din dramaturgia scriitorului), nici chiar cu notația modernă (aceasta din urmă apare în *Peisagiu* nordic, unde visarea este răpusă de cotidianul anost; în „burgul scandinav", Victor Eftimiu a transpus o suavă eroină de tip sadovenian).

În teatru, a obținut succese răsunătoare de public, fiind cel mai prolific autor de „feerii naționale"; cele în stihuri (*Călin Nebunul, Înșir-te mărgărite* ș.a.) țin de domeniul istoriei versificației în mai mare măsură decît de istoria poeziei.

Un clasicizant tipic a fost și Emanoil Bucuța, a cărui *Cetate de argint* a stîrnit entuziasmul (greu explicabil al) lui Ion Barbu [1]. Neoromantismul din această poemă este orientat spre morala creștină, în *Mama cu pruncul*.

De duhul Bibliei este impregnat și singurul volum interbelic al lui Alexandru Toma (pseudonimul lui Solomon Leibu Moscovici). Autorul pare a se fi născut bătrîn; criteriul poeticului este cel din secolul al XIX-lea, ignorîndu-se consecvent toate primenirile estetice la care autorul fusese, totuși, contemporan. Aparentul său simbolism este o manifestare anacronică de romantism. Naivă, erotica sa amuză copios prin desuetudinea tonului. A scris și narațiuni versificate, la fel de mediocre precum cele cîteva *Glose* publicate. Soarta artistului este discutată în stil alegoric de un didacticism ce ucide în față orice rudiment de lirism.

A versificat sîrguincios și anacronic mai bine de o jumătate de veac, avînd neșansa ca, în ultimu-i deceniu de viață, o reclamă lipsită de discernămînt și un șir de reeditări abuzive să-i reliefeze toate limitele scrisului. A compus versuri mediocre, nestrălucind nici prin fantezie, nici prin putere sugestivă, nici prin corectitudine în mînuirea limbii române (nestăpînirea acesteia l-a dus, nu o singură dată, la antologice cacofonii). Mediocritatea mustește în fiecare pagină, dezarmîndu-l pe cititor. Doar

---

1 O citează în finalul *Poeziei leneșe* și în interviul acordat lui Felix Aderca (Ion Barbu, *Pagini de proză*, ediție de Dinu Pillat, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 49 și 87.

Scanned with OKEN Scanner

umorul involuntar (nesecat !) pigmentează, pe alocuri [1], o compoziție ternă, discursivă, pur artizanală.

Pe A. Toma ar trebui să-l tratez între *poeții credinței.* Exprimarea credinței este însă plictisitor de discursivă, autorul (lipsit de orice înfiorare cu adevărat mistică) nefăcînd decît să se supună unei mode literare interbelice : „E seară.../ Sub streașina noastră, de mult își tăcură/ Ciripitorii dulcea lor gură.../ Și iată-mă iar,/ Cu fruntea în friguri,/ — Nebun cărturar ! — / Ca-n veghile lungi de demult,/ Plecat, cum te pleci pe-o genune,/ Pe-a Bibliei file străbune :/ E setea misterului mut / Ce-ntreabă din mine/ Cînd duhuri adînci din trecut,/ Cînd mugurii vremii ce vine..." *(Memento vivere).* Fiind vorba de o anacronică poezie narativă, îmi permit și eu să... povestesc : „frigurile" (ale cunoașterii, desigur) ce-l bîntuie pe „cărturar" sînt domolite de înțeleptul sfat al iubitei : „— Cuvintele meu cărturar,/ Sărută mai mult,/ Citește mai rar..." Sfatul (volumul a apărut în 1926) a fost, după toate indiciile, urmat, autorul versificînd senin, izbăvit de tulburările din tinerețe. Tulburarea nu fusese, de altfel, niciodată reală, poezia credinței fiind tratată uneori, chiar în volumul citat, într-un total inadecvat ton săltăreț, impus de Topîrceanu *(Solul florilor).*

Aceștia sînt conservatorii tipici, pe care trebuie să-i deosebim foarte clar de tradiționaliști. Căci conservatorismul estetic (nu tradiționalismul, care a și fost negat de proletcultiști) a dus la inerție. Tradiționalismul este o forță de continuitate *necesară* progresului și individualizării naționale; conservatorismul este o frînă.

Iluzia perenității a întreținut efortul unor versificatori neindividualizați. Nobilele idealuri umanitariste promovate de Eugen Relgis nu au putut atrage atenția asupra versurilor sale (mediocre), pe care le scoate din uitare numai incredibila sintagmă „șarpe felin" *(Aparențe),* asociere de-a dreptul suprarealistă, cu ecou în epocă, de vre-

---

1 Citită astăzi, după „isprăvile" de tristă amintire săvîrșite de Sorin Toma, compunerea intitulată *Ora lecției* produce un efect comic ce nu putea fi scontat în anul apariției volumului : 1926. Sîrguinciosul copilaș este „micul Hristos" și bate cu hotărîre la porțile grădinilor hesperide...

Scanned with OKEN Scanner

me ce a fost preluată de autorul celei mai celebre piese de muzică ușoară.

Contextul: „Și valuri de aburi aruncă un tren —/ în urmă el lasă un șarpe felin/ ce grabnic se prinde de moartele crengi/ și lent se topește în largul senin."

Neindividualizată este și vocea lirică a lui G. Talaz (pseudonimul lui George Antonescu), în ciuda efortului abaterii de la modelele existente (*Vulturul* este, după toate probabilitățile, o încercare de a trata în chip inedit motivul baudelaireian din *Albatrosul*). Ceva mai personale și mai moderne (amintind, vag, de Bacovia) sînt notațiile din *Tîrziu:* „Miros amar de frunze putrezi; cîmp ;/ Un drum abia-nsemnat pe lutul ud ;/ O zare stînsă : — mă opresc și-aud/ Un zbor ce taie liniștea-n răstimp.// Apoi, tăcere iar și-n juru-mi gol,/ Mi-aud răsuflul parcă în pămînt ;/ Mi-e frig, și cu văzduhu-n gînd, mă simt/ O picurare limpede-n nămol."

Prezent cu versuri în presa românească interbelică era și Leon Feraru, deși, din 1913, se stabilise peste Atlantic, ca profesor universitar în Canada și, apoi, în America. Debutase în *Viața Românească* și, prin 1906, se ridica, în versuri corecte, împotriva începuturilor de industrializare (*Maghernița veche*). Dintre poeziile scrise în America, merită amintită *Închinarea* înstrăinatului („Simt zvîcnetul inimilor dragi,/ Văd zîmbetul buzelor de fragi,/ Beau limpezimea ochilor de cer/ Poporul meu, cu tine cred și sper..!/ (...) Eu nu-s decît o frunză-n tremurare,/ Pe cînd tu ești tot codrul — sfînt și mare./ Cînd tu pornești să suni ca fermecat/ Și viersul meu cu tine-a fremătat.") și poemul *Prăvălia românească*, ce anticipă poezia de notație practicată de Petre Stoica: „Departe de centrul americanizat, strălucitor,/ Către marginea orașului,/ Unde casele sînt joase/ Și tremură copacii desfrunziți,/ Toamna,/ Aducîndu-ți aminte de mahalaua natală,/ Într-un colț de stradă/ E o prăvălie românească.// Aici vin muncitorii/ Să primească răvașele pătate de lacrimi ;/ Să-și depuie dolarii agonisiți cu trudă ;/ Să-și cumpere foile de-acasă,/ Calendarele,/ Acaftistele,/ Cîntecele bătrînești,/ Cîte un abecedar,/ Sumădaș (sau Micul contabil),/ Tudor Vladimirescu ;/ Gramafoanele plătite în rate ;/ Să mai schimbe

vorbe — / Între două pahare de cidru dulce — / Fraţii pribegi.// Prăvălia e plină de fum de ţigară,/ De voci răguşite ;/ De-o doină oftată maşinalicește de un gramafon,/ De glume/ Şi de veşti triste,/ De amintiri din locurile lăsate în urmă,/ De nădejdile unor vremuri mai bune,/ De visurile muncitorilor.../ Prăvălia e plină de dor — / De dorul de satele lor..." (am citat integral poemul, datat New York, 1923, expresie modernă a jalei înstrăinării).

Iluzia perenităţii a avut-o şi Eugeniu Speranţia, înrîurit, la debut, de estetica simbolistă * (înaintea primului război). În volumul din 1921 *(Svonuri din necunoscut)*, excesul de metaforizare îl expunea umorului involuntar : „Un jilţ lîngă foc meditează, — clavirul gîndeşte-o poemă..." *(Şi totuşi...)* Mai personal este elogiul făcut Bihorului, în penta şi hexametri : „Bihor bîntuit primăvara de vîntul din pustă.../ Bihor ocrotit părinteşte de munţii lui Iancu/ Te-am străbătut de demult călător înspre ţări depărtate/ (cînd palpitai într-un corp de-mpruput, răsădit cu de-a sila/ mut, stînjenit şi stingher ca o inimă prinsă de-aiurea)./ Necunoscut mi-era locu şi aeru-n plaiul acesta/ Ca un volum necetit (sic), cu sute de foi netăiate." *(Crişul)*. Acelaşi ton clasicizant caracterizează *Hexametrii nopţii*, unde influenţa simbolismului se face simţită în alegerea motivelor : tîrziul, pustiul, tăcerea.

Imaginar tipic de alexandrin (în sensul peiorativ al termenului) a vădit Ion Al.-George.

---

* V. Pillat — Perpessicius. (Adnotare în paranteză M.S.).

Scanned with OKEN Scanner

CARTEA A OPTA

[Proiect]

ANACRONISM ŞI INERŢIE • NOUA STRATEGIE RETORICĂ

ANACRONISM ŞI INERŢIE

I. ABSOLUTIZAREA SEMNIFICATULUI. II. ANACRONISM ŞI INERŢIE. III. LUPTA CU INERŢIA. IV. REAFIRMAREA TRADIŢIILOR AUTOHTONE. V. CONTINUITĂŢI. VI. MODERNISMUL TIMID.

I

Cea mai înverşunată rezistenţă în faţa noului s-a produs în anii proletcultismului. Preluată necritic, o estetică rudimentară (jdanovismul) a declanşat intoleranţa faţă de cuceririle modernităţii literare (decretată „decadentă" sau, în cazurile cînd se apela la eufemisme, „evazionistă") şi a întreţinut ambiţia de a învia convenţii artistice de mult defuncte. Desuetudinea compunerilor publicate [1] este foarte pronunţată, genul cel mai cultivat fiind al naraţiunilor versificate la care se renunţase în prima jumătate a secolului al nouăsprezecelea.

Estetica de import întoarce roata istoriei literaturii autohtone astfel încît, în privinţa înţelegerii poeziei, se revine la Miron Costin. A fost o „restauraţie" profund retrogradă şi este curios că unii revoluţionari politici au încurajat, în acea vreme, conservatorismul estetic cel mai anacronic. Fiind vorba de o apariţie neorganică şi, din fericire, de scurtă durată, nu-i putem oferi un spaţiu prea larg. Am prezentat-o numai pentru că la ea s-au raportat cîteva promoţii succesive de poeţi de astăzi.

Poezia este redusă, iarăşi, la versificaţie, absolutizîndu-se semnificatul. Poeziei i se atribuie un rol strict funcţional ; înţeleasă artizanal (de aceea s-au şi organizat,

1 Trebuie făcută o distincţie netă între literatura publicată *atunci* (numai pe ea o privesc consideraţiile din prezentul capitol !) şi „literatura de sertar", ce avea să vadă ulterior lumina tiparului (Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Leonid Dimov şi mulţi alţii).

Scanned with OKEN Scanner

la celebra Școală de literatură, cursuri de „măiestrie literară"), ea trebuie să devină simplu instrument propagandistic. Statutul artei însăși decade ; în literatură, preocuparea exclusivă aproape pentru „mesaj" (termen îndrăgit în epocă) face ca înțelegerea poeziei să urce, în timp, cel mult pînă la stadiul atins de Cezar Bolliac.

II

Din ignorarea inovației estetice a rezultat inerția.

Tradiția este contestată (și deformată, prin impunerea unor nume neconcludente pentru nivelul poeziei românești din trecut : Neculuță este exemplul cel mai cunoscut. Să amintim și trunchierea abuzivă operată în opera eminesciană, care apărea astfel deformată), de astă dată de pe poziții conservatoare, nu reformatoare, ca înainte.

Urmările cele mai nefaste le-a avut ignorarea organicității culturii autohtone. Este promovat un conservatorism total anacronic în materie de mijloace, resuscitîndu-se convenții poetice perimate.

Indiciul cel mai clar al inerției creatoare este *depersonalizarea* vocilor lirice, uniformizarea, aducerea la numitorul comun al mediocrității. Poeți formați înainte de război se... deformează spre a răspunde imperativelor momentului ; dar „stofa" continuă, în ciuda vicisitudinilor, să se vadă. Poemul lui Ion Barbu se deosebește clar de celelalte dedicate Bălcescului în deceniul al șaselea...

Lucrul cel mai întristător a fost impunerea temporară a unui nivel de exigență artistică foarte coborît. Poeți de talent, precum Mihai Beniuc, au coborît nepermis ștacheta, pînă la nivelul amatorismului promovat drept normă, absolutizînd regretabile confuzii elementare. Incultura este confundată cu spontaneitatea (fiind văzută drept... condiție a acesteia și, în consecință, încurajată), ideologicul cu esteticul, rafinamentul cu „snobismul", „evazionismul" și „decadența". Mari poeți trebuie să tacă ori să facă traduceri, mass-media scoțînd la rampă nume de bătrîni care nu reușiseră să se impună (A. Toma) sau de tineri al căror entuziasm ideologic arzător vestejește firava înzestrare poetică, atîta cîtă va fi fost. Nu lipsesc, desigur, nici impostorii de vocație. Într-o desăvîrșită con-

Scanned with OKEN Scanner

fuzie (pusă la cale!) a valorilor, A Toma este tratat drept un mare poet, Eugen Frunză drept poet, și onoruri oficiale le răsplătesc meritele literare. Nu altfel se petrec lucrurile în privința selecției operate în domeniul literaturii existente, Neculuță, Vasile Militaru și alții de valoarea lor fiind prezentați ca modele poetice.

Înțelegerea elementară, vulgar-utilitaristă a artei a dus la cultivarea unor versificări de un pronunțat *didacticism*.

Poezia fiind înțeleasă drept simplu exercițiu retoric, este cultivat conservatorismul format ce accentuează *retorismul* caracteristic epocii. Lipsa inițiativei personale este apreciată; este vremea clișeelor (vehiculate cu o adevărată voluptate, perversă uneori) și a clasicizanților lipsiți de personalitate.

[Inventariez clișeele cele mai ridicole; urmăresc modul în care retorismul oamenilor lipsiți de talent a pus în umbră — sau chiar a discreditat — idei generoase care meritau o tratare superioară.

Prezint toate simptomele inerției.* Patetism ridicol.]

III

Importată fără discernământ (mimetism curat!) estetica proletcultistă s-a dovedit, pentru ani buni, sterilizatoare. Cu toate acestea, literatura română a găsit resurse pentru a-i rezista (vezi literatura de sertar) și, ulterior, a o depăși. Primele simptome ale „luptei cu inerția" (formula lui Nicolae Labiș, prezență simbolică a generației analizate aici) au apărut la mijlocul „obsedantului deceniu".

„Lupta cu inerția" se declanșează pe mai multe fronturi (fie izolat, ca în cazul lui Labiș, fie colectiv, ca în cazul grupării din jurul revistei *Steaua*), victoria fiind consfințită de generația de poeți și critici a lui Nichita Stănescu.

Proletcultismul constituise o forță de disoluție a organicității poeziei românești, o tentativă de a o deznațio-

* Fac o analiză atentă a inerției în care proletcultismul adusese poezia românească pe care, culmea, își propusese s-o dinamizeze.

Scanned with OKEN Scanner

naliza. Începută la mijlocul deceniului al șaselea (cînd Nicolae Labiș a găsit sintagma atît de potrivită), „lupta cu inerția" va continua în tot deceniul următor. În procesul lent și anevoios de reînnodare cu marea poezie românească, rolul determinant l-au jucat:

1. A. E. Baconsky și grupul din jurul revistei *Steaua*.
2. Generația lui Nicolae Labiș și Nichita Stănescu.
3. „Generația războiului", impusă, practic, abia odată cu... Marin Sorescu. Ea a fost „regăsită" de critica literară a deceniului șapte și a realizat legătura organică cu tradițiile autohtone.
4. Retipăririle din deceniul al șaptelea.
5. Critica literară (începînd de prin 1960).
6. Bibliotecile private.
7. Prezențele fizice — Tudor Arghezi, Ion Barbu, George Bacovia, Vasile Voiculescu, Al. A. Philippide, Lucian Blaga, G. Călinescu, Tudor Vianu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu ș.a.

IV

Reafirmarea tradițiilor literare autohtone era singura cale de ieșire din criză (prin reînnodarea firului rupt). Primii pași spre revenirea la tradiția autohtonă (singura capabilă să asigure dezvoltarea organică a unei culturi) s-au făcut prin tipărirea operei argheziene (în volume care — deși inferioare celor antebelice — erau peste nivelul poeziei publicate în epocă), bacoviene etc.

[Insist asupra revenirii la profesionalism; v. și traducerile.]

Dar gestul cel mai temerar l-a făcut gruparea din jurul revistei *Steaua*. Ca și în anii de după primul război mondial (Maniu, Fundoianu), revoluția se producea prin apelul la mijloacele poeziei „descriptive".

V

Analizez lirica postbelică a unor autori precum *Arghezi* (am anunțat încă din vol. III), Blaga, Călinescu, Emil Botta, Vasile Voiculescu ș.a. La cei deja analizați (Blaga, de exemplu) fac doar trimitere (absolut necesară în economia capitolului !).

Scanned with OKEN Scanner

Literatură publicată și literatură de sertar.

Membrii Cercului Literar din Sibiu.

Rolul unor prezențe fizice (Blaga este exemplul cel mai bun) în menținerea unui ideal cultural elevat.

VI

Din perspectiva liricii actuale, ne par timide crezIile din *Steaua* anilor '50 și din volumele de debut ale reprezentanților generației lui Nichita Stănescu. Procustianismul poeziei instituționalizate era încă mare. Să nu uităm că, din 1947—1948 pînă prin 1960, tendința reformatoare n-a mai avut spațiu de manifestare publică (o mult prea palidă excepție reprezentînd-o poezia ludică din cărțile „pentru copii", de felul celora create de Gellu Naum). Literatura atunci creată este clasicizantă ca natură (cel mult, era insolită *în contextul epocii)*. Poezia realmente modernă va începe să se tipărească abia în anii 1965—1966. (v. și debuturile tardive, gen Dimov).

Lupta de emancipare s-a dat în primul rînd în domeniul modalităților de expresie (analizez „strategiile" retorice ale acelui modernism „timid"). Căci structurile imaginarului nu fuseseră alterate, ci doar obiectivarea lor literară (în reviste ori volume) fusese amînată.

Reinterpretarea statutului poeziei. Opinii din epocă.

Diversificarea modalităților artistice, după uniformizarea ce dominase literatura deceniului anterior (reforma începe prin pluralism).

„Revizuirile" operate în propria operă (Baconsky, Tomozei ș.a.).

Antiretorism. Refuzul discursivității, evitarea didacticismului.

Reimpunerea unui grad de exigență sporit; profesionalismul; rolul criticii a fost important.

Liricizarea (vizibilă și în poezia „de notație").

Autonomizarea esteticului.

Ludicul.*

---

* Cum s-a arătat în prefață, textul *Cărții a opta* nu este decît un proiect al autorului, care, din nefericire, nu l-a mai putut dezvolta (nota mea — N.M.).

Scanned with OKEN Scanner

APPENDIX

I. Articole despre poezie.

II. Prefeţe, postfeţe şi răspunsuri la anchete.

III. Dicţionarul poeţilor români (I)

Scanned with OKEN Scanner

I

INTEGRAREA POETICĂ

Un posibil articol pentru explicarea poeziei lui Ion Barbu este cel scris de însuși autorul *Jocului secund*. El se intitulează *Opera de artă concepută ca efort de integrare (Umanitatea*, 3—4, 1920). Barbu afirmă aici că „*actul creațiunii* (poetice, n.n.) e lipsit de orice transcendență ; el trebuie considerat ca *rezultatul unui lung și neîntrerupt efort de integrare* (conștient sau subliminar), chemat să corecteze ceea ce viața cuprinde în ea diferențiator schematic". Corectarea se face de către artist prin integrare. Exprimată conceptual aici, ideea (esențială pentru poetul Barbu) apare reexprimată (poetic de astă dată) în primele trei poezii din *Joc secund :* cea titulară, *Timbru* și *Grup*. E riscantă ipoteza că poetul a pus *aceste* trei poezii în fruntea volumului pentru a-și preciza o convingere despre poezie ; e totuși tentantă, fiind în plus întreținută de faptul că ideea actului de integrare apare clar în toate cele trei poezii, complementare din acest punct de vedere. *Din ceas, dedus...* este, indiscutabil, o definiție a poeziei (G. Călinescu) și a actului poetic. Pentru Ion Barbu, poezia este un „nadir latent", o sumă de virtualități cufundate într-un punct diametral opus zenitului. Aceasta reprezintă viața, realitatea înconjurătoare. Dar poezia e o „sublimare a vieții" deoarece „Poetul ridică ÎNSUMAREA/ De harfe RESFIRATE ce-n zbor invers le pierzi/ Și cîntec istovește..." Într-o variantă anterioară a poeziei *(Stil I)* aceleași versuri apăreau astfel : „Pămîntul gîndește ÎNSUMAREA/ De harfe ridicate pe care-n veac le pierzi..." Pentru „gîndește", poetul a încercat și

Scanned with OKEN Scanner

cuvintele „proclamă", „veghează" „vestește", iar pentru „ridicate" a încercat și cuvîntul „resfirate", care va apărea în textul definitiv. Conchidem de aici că poezia există virtual pe pămînt și apariția Poetului care s-o rostuiască este necesară. Ion Barbu sugerează aici că rostuirea se face prin integrare, prin rostire integratoare.

Pămîntul însuși „proclamă", „veghează", „gîndește" și „vestește" ÎNSUMAREA virtualităților („harfe resfirate") poetice existente care, în lipsa artistului, s-ar pierde („în veac") din cauza dispersării lor. Rostul poetului ar fi deci surprinderea și „însumarea" acestor virtualități, precum și ORGANIZAREA (structurarea) lor în rostire: poetul „cîntec istovește" (sfîrșește, epuizează) „ascuns, cum numai marea/ Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi". „Cîntecul" nu poate fi terminat decît după ce poetul „RIDICĂ însumarea", trezind latențele resfirate în nadir.

Ideea literaturii concepută ca act (efort) de integrare apare și în a doua poezie din volum *(Timbru)*: prin diferite mijloace, omul „sună" mai tare sau mai încet, durerea „DIVIZATĂ"; cimpoiul sau fluierul exprimă o durere INDIVIDUALĂ (în manuscris apare versul al doilea scris astfel: „Durerea fiecărui frămîntă: — încet, mai tare..."') și nu Durerea. Însă NATURA se opune acestei DIVIZĂRI a Durerii (versurile 3—4). Pentru exprimarea Durerii nedivizate, „ar trebui un cîntec ÎNCĂPĂTOR" și NEDIVIZAT; omogen precum „foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare" ori lauda ARMONIOASĂ a CORULUI care asistă la Geneză. *În Grup*, poezia apare ca un „gest închis" care „rezumă" „fînul razelor" (latențele poetice existente în lume). Acest gest „neagă, dreapta, LINIA CE FRÎNGI". Concretizarea prototipică a integrării este deci linia dreaptă, care neagă tot ce e „frînt" *(Grup)*, „divizat" *(Timbru)* și „resfirat" *([Din ceas, dedus...])* în lume. Ideea operei de artă concepută ca efort de integrare își găsește în această a treia poezie din volum o deplină rostire; însuși titlul poeziei sugerează integrarea: *Grup*.

Integrarea înseamnă înainte de toate ORGANIZARE. În articolul citat, Barbu arăta că însăși „viața nu procedează prin alăturare, ci prin implexă și asimetrică organizare". Poate că tocmai această convingere a dus la apariția sintagmei „înaltă conexiune" cu care se deschide poezia *Paznicii*.

Scanned with OKEN Scanner

În procesul creării operei de artă, integrarea se produce la toate nivelele și putem surprinde chiar *nivele ale integrării* artistice. Există la artiștii creatori un efort către o ÎNSUMARE a celor existente „resfirat" (Isarlîk-ul este o NUNTIRE ideală a unor imagini despre o Grecie existentă, ipotetic, cîndva, sau despre un Bizanț posibil), efort care se concretizează în sintetizare METAFORICĂ: „ideea trebuie să formeze corp cu sensibilizarea ei — și numai un act SPONTAN de simpatie să ne-o dezvelească; în nici un caz o rece discriminare" (art. cit.). În primul caz putem vorbi de *ficțiuni epico-descriptive* realizate prin integrarea unor imagini reale, iar în al doilea caz putem vorbi (în ceea ce privește mijloacele de concretizare) despre metaforă ca esență a exprimării integratoare. Căci ce altceva este metafora, dacă nu un efort de integrare ideatică a unor sfere distincte? Tot aici putem vorbi despre *simbolurile integratoare*. La Barbu, „oul dogmatic" rezultă și el dintr-o integrare (nunta fiind în alt plan o integrare). Treapta superioară a acestui act ar fi însăși opera de artă concepută ca efort de integrare. Gîndind astfel opera, putem defini artistul creator drept contemplator înzestrat cu puterea de a integra în metaforă imaginile semnificative disparate.

Intuiția lui Ion Barbu mi se pare extrem de interesantă și fertilă, înscriindu-se în linia unor cercetări estetice moderne care vorbesc despre viziunea sintetizatoare a artistului, privesc opera de artă ca selecție și combinare a unor elemente preexistente ș.a.m.d. Tocmai de aceea trebuie să atragem atenția cititorilor de azi asupra ei. Așa-zisul „ermetism" barbian pare, astfel, destul de limpede. S-ar putea pune această intuiție la baza unei estetici. Căci în cazul lui Ion Barbu, reușitele literare prezintă tot atît interes ca năzuințele lui estetice. Activitatea sa literară a fost un îndelung șir de întrebări asupra poeziei, o meditație continuă asupra artei și a rosturilor ei.

*

Viața literară (1928) publica articolul *Poezia leneșă*, întru totul analog în istoria poeziei românești cu maiorescianul atac „în contra direcției de astăzi în cultura

Scanned with OKEN Scanner

română". Dar evenimentul se desăvîrşeşte abia în anul următor, cînd semnatarul articolului tipăreşte volumul *Joc secund*, pe care îl opunea poeziei contemporane. Articolul din 1928 formează cu textul plachetei de versuri un organic corp comun, pe care nu-l putem fragmenta decît dintr-un trist gust al arbitrariului. Articolul amintit constituie prologul teoretic şi, poate, chiar declanşatorul construirii volumului de versuri. De ce vorbesc cu insistenţă de „volumul" şi nu de *poeziile* lui Barbu ? Pentru că acest volum este opera capitală a artistului şi nu poeziile luate în parte. Revoluţia barbiană constă în construcţia volumului întreg cu acelaşi efort cu care alţi poeţi îşi construiesc doar poeziile. „Păcatul de facilitate" pe care Barbu îl reproşa lui Arghezi viza tocmai strîngerea între coperţile unei cărţi a producţiei poetice dintr-o perioadă oarecare. Obiecţia capitală la adresa lui Arghezi era tocmai inexistenţa „efortului de construcţie" ; e vorba de o construcţie arhitecturală, în primul rînd, nu semantică. Articolul nostru despre integrarea poetică demonstrează rigurozitatea aranjării în volum a primelor trei poezii. De remarcat indicaţiile lui Barbu referitoare la poeziile *[Din ceas, dedus]...* şi *Înecatul* prezentate în volum drept „inedite, compuse în toamna lui 1929, utilizînd un material poetic din 1920". Faptul e sugestiv, căci poetul şi-a reluat vechile-i creaţii tocmai pentru a umple „goluri" în arhitectura volumului proiectat.

După ce spunea un „Nu !" categoric literaturii anterioare şi contemporane, Maiorescu impunea o nouă formă de literatură, *făcută însă de alţii*. După ce spunea şi el un „veto" cel puţin la fel de categoric, Barbu pune în loc *propria-i poezie*. Act de surclasare şi demonetizare a unui mod de a face artă, prin impunerea altuia, personal de data aceasta, Ion Barbu a făcut singur ceea ce, în secolul trecut, făcuse o întreagă grupare culturală (şi încă cea mai ilustră !). Barbu s-a aflat în situaţia inedită de a dubla o poziţie teoretică fermă cu poezia însăşi, recreată practic, pe alte baze decît cele ale contemporanilor săi. Ca şi junimismul „Junimii", cel al lui Ion Barbu a fost un nihilism necesar şi fertil.

Amfiteatru, nr. 10, 1974 — debut

Scanned with OKEN Scanner

„GLOSSA“ ȘI „LUCEAFĂRUL“

Prin rîndurile de față încercăm să subliniem o legătură de substanță între aceste poeme, *Glossa* și *Luceafărul*, generate de aceeași viziune asupra geniului. Care e trunchiul și care rămurica, nu ne interesează acum. Avem în față două poeme cu autonomie absolută, dar care, citite împreună, se completează reciproc, și ne pot ajuta, fiecare, la înțelegerea celuilalt. Pentru a-l explica pe oricare, din ele, îl putem folosi pe celălalt ca „introducere“.

„A glosa“ înseamnă a explica un cuvînt sau un pasaj obscur dintr-un text. Dar în *Glossa* lui Eminescu „adunarea la sfîrșit a tuturor preceptelor și maximelor are un sens superior formei goale a glosei ; e *socoteala totală a lumii*, linia trasă dedesubt pentru această sumă“ (Călinescu). Eminescu nu adnotează aici un anumit text, cum s-a afirmat (invocîndu-se Biblia, Schopenhauer, Sf. Augustin ș.a.), ci glosează Cartea Existenței, carte ce arată rostul lumii și al lucrurilor, al oamenilor comuni și al celor de geniu.

Punctul de plecare este tristețea vechiului Ecleziast, însă ideea deșertăciunii lumii și a imobilității ei este orientată în altă direcție de poet. Ideile fundamentale ale Eclezíastului apar la Eminescu foarte clar și, fapt semnificativ, exprimate în același limbaj gnomic. Ecleziastul arată că și cunoașterea lucrurilor (înțelepciunea) este zădărnicită, de vreme ce „omul nu poate să pătrundă ce se face supt soare ; oricît s-ar trudi el să cerceteze, tot nu va putea afla“ (Ecleziast 8.17). Această idee nu apare la Eminescu, care — influențat de Schopenhauer — consideră că există un „*subiect cunoscător pur*“ care vede (cunoaște, înțelege) „clipa ce se schimbă“, intuind prototipurile sub forme efemere. Acesta e geniul, dotat cu putere de a înțelege mersul (universal) al lumii, al universului. Prin introducerea acestui schopenhauerian „subiect cunoscător“ se produce „devierea“ de la Ecleziast. Ce se întîmplă în lume *este* deșertăciune, nimic nu este nou sub soare ; în efemer există un element statornic, prototipul pe care (aici se produce „devierea“ în *Glossă*) subiectul cunoscător poate și știe să-l vadă ; în acest caz deșertăciunea capătă întîi un nume, apoi un înțeles, „de-

Scanned with OKEN Scanner

șertăciunea“ fiind văzută (în sensul de înțeleasă), este clar că nu mai este totul deșertăciune, de vreme ce cunoașterea (pînă și a „deșertăciunii“ !) este posibilă. În acest caz, efortul contemplativ și — îndeosebi — meditativ al subiectului cunoscător nu este deloc zadarnic ; el are un rost bine stabilit și definit : cunoașterea lumii și glosarea ei. Aceasta-i semnificația poeziei de față — singura dintre poeziile gnomice pe care Eminescu a numit-o *Glossă*.

„Subiectul cunoscător pur“ este o întrupare romantică a geniului, pe care o întîlnim în multe poeme eminesciene, ca și în unele scrieri în proză. Natura lui este prin esență contemplativă. E vorba de o contemplație activă, orientată în vederea unui scop precis : înțelegerea și cunoașterea lumii. Subiectul cunoscător contemplă, deci, realitatea, înțelege faptele văzute (intuind prototipurile) și trage o concluzie definitivă și universal valabilă („ce e rău și ce e bine“), pentru că el știe „măsura“ lucrurilor. Tocmai această concluzie o glosează, aici, Eminescu.

Superioritatea geniului = subiect cunoscător constă în faptul că el *știe să vadă* spectacolul vieții, înțelegîndu-l („Tot ce vezi pricepe bine“ — îndeamnă poetul în prima versiune). După Eminescu, înțelegerea este determinată în primul rînd de știința de a privi : „Înțelegi ins'a lui artă/ De-o privești cum se cuvine“. Subiectul cunoscător meditează permanent la rostul lumii. El vede prototipurile și, dîndu-și seama de zădărnicia multor fapte, găsește unica salvare în detașarea de lume și retragerea în sine. Și iată cum, fără a trăda litera Ecleziastului, Eminescu îi lărgește sfera de semnificații, punînd-o să „justifice“ oarecum detașarea subiectului cunoscător. Efectul ei prim este privirea lumii ca spectacol și neparticiparea afectivă la problemele lumești. Numai depărtîndu-se, subiectul cunoscător își poate lărgi *perspectiva* asupra lumii. Depărtarea e uneori fizică (Luceafărul are „locul lui de sus“) dar, de cele mai multe ori, afectivă („Tu rămîi la toate rece“). Distanțarea afectivă a geniului față de lumea comună este exprimată mai răspicat în ultima versiune a poeziei : „Nu spera și nu ai teamă/ Și rămîi *senin și rece*.“ Pentru că există pericolul ca subiectul cunoscător să fie atras (afectiv-intelectiv) în lumea mu-

Scanned with OKEN Scanner

ritorilor (vezi *Luceafărul)* dar el face eforturi pentru a evita acest pericol : „*Ca să nu'ndrăgești nimică*/ Tu rămîi la toate rece". Oricîte ar fi rolurile jucate de un „actor", geniul nu participă afectiv la nici unul (*„A lui patimi*, a lui artă/ Însă nu te-ating pe tine"), ci le contemplă „senin și rece", înțelegînd din „arta" lor „ce e rău și ce e bine". El rămîne rece la cele lumești pentru că le consideră „himere" pe care lumea le întinde drept curse („mreje"), „ca să schimbe-actorii-n scenă". Dar, cîntărind rosturile fiecărui „actor", contemplatorul nu este el însuși un *actor de tip special ?* Deosebirea e că, știindu-și măsura, nu joacă orice fel de roluri.

Cele lumești fiind „păcate și părere" subiectul cunoscător se detașează „senin și rece", crezînd în *măsura lucrurilor* din natură și avînd, în plus, o *măsură a sa.* Ideea e clar exprimată în prima formulare scrisă a *Glossei :* „De te-ating, din drum fereşte/ De te strigă, taci din gură/ Tu să-ți știi *a ta măsură*/ Și de drumul tău îți cată". „Drumul" său e atît de net diferit de cel al muritorilor de rînd, încît „Să îngîni îns'a lui artă/ Ție nu ți se cuvine". Legile firii sînt aspre și categorice, rostul geniului neputîndu-se confunda cu rosturile muritorilor. În prima versiune a poeziei, detașarea este totală, însoțită fiind și de *eliminarea subiectivismului :* „Nu da mult nici chiar pe tine/ Nu privi mult în oglinde/ S'ar putè că te-ai surprinde/ Mult mai rău de cum îți vine". Deși „vede" prototipurile și legile imuabile ale naturii, subiectul cunoscător nu-i pregătit pentru a se descurca în lumea „himerelor", a „formelor" schimbătoare pe care le creează mereu muritorii : „Nu spera, căci pentru tine/ Este grea a vieții punte/ Te-or întrece ori și cine/ Chiar să fii cu stea în frunte". În acest caz „Numai muzica din sfere,/ Izvorînd de sus, te cheamă/ În păcate și-n părere/ Nu spera și nu ai teamă". Natură contemplativă și meditativă prin definiție, subiectul cunoscător se „îndreaptă dup-o rază", chemat de „muzica din sfere" „izvorînd de sus". Interpretînd în acest mod *Glossa,* o putem folosi, în scopuri pur practice (pedagogice), ca „introducere" la *Luceafărul.*

Simbolurile *Luceafărului* pot fi decodate în sensul indicat de *Glossa.* După ce contemplă îndelung („El iar, privind de săptămîni...") pămîntul și lumea, Hyperion trece prin cîteva experiențe concrete, părăsindu-și, mo-

Scanned with OKEN Scanner

mentan, situația de contemplator. Pentru scurt timp, el crede în „mrejele" pe care lumea le-a întins „ca să schimbe-actorii-n scenă". Experiențele îl edifică însă repede asupra rosturilor iubirii și ale geniului, ceea ce-l face să re-devină contemplativ. Contemplația îndelungată și experiența directă l-au făcut să vadă (înțeleagă) rosturile lumii, ajutat fiind și de perspectiva pe care i-o oferă poziția lui în Univers : el, „Luceafărul de sus", „dă orizont nemărginit/ singurătății mării". Cercul strîmt în care trăiesc muritorii îi împiedică să vadă lumea în totalitatea ei.

Efectul detașării este privirea lumii ca spectacol și neparticiparea afectivă la problemele curente. Depărtarea, doar fizică la începutul poemului, devine și afectivă (deci, în final, detașarea e totală). Așadar, *fără a fi de la început*, Hyperion *devine subiect cunoscător*, ajutat fiind și de alt subiect cunoscător : Tatăl (care-l ajută să vadă = înțeleagă viața muritorilor).

Iar finalul *Luceafărului* este clar în nota indicată de *Glossă* (detașarea de lumea comună și retragerea în „lumea" lui). O paralelă între *Glossa*, pe de o parte, și finalul *Luceafărului*, pe de alta, ne relevă analogii de ordinul celei mai fidele corespondențe tematice. De aceea putem comenta finalul *Luceafărului* prin versurile *Glossei*. „Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece" este, într-un fel, o concluzie a *Glossei*. Aceste versuri puse la sfîrșitul poemului spun, aici, tot atît cît ar fi spus, eventual, întreaga *Glossă*. *De va deveni poet, Hyperion va scrie o glossă*, obiectivîndu-și prin logos experiența dobîndită. Este interesant să amintim că anumite sentințe din versurile *Glossei* se află și în prima versiune a *Luceafărului*. Deoarece ele apar în marginea a două file din *Luceafărul*, unii editori le-au considerat chiar variante ale acestui poem și nu ale *Glossei*.

Hyperion corespunde întru totul subiectului cunoscător (fiind și el o întruchipare romantică a geniului) căruia i se adresează sfaturile date în *Glossă*. Mai mult chiar, Tatăl dă sfaturi de tipul celor din *Glossă*, iar Hyperion, cînd devine subiect cunoscător, folosește același ton. În urma experienței trăite, el a revenit în locul lui „de sus", de unde poate vedea mai lesne stupiditățile lumești. Ca să poată comunica realmente cu un muritor, el trebuie să coboare (înălțîndu-l pe cel la care coboară),

Scanned with OKEN Scanner

lucru posibil numai în urma unei foarte complicate metamorfozări.

Există multe infiltrații de motive între versiunile celor două poeme, iar ultimele lor variante se află transcrise alături, în același manuscris. Avem de-a face cu două moduri diferite de exprimare poetică a *aceluiași* fond de idei și experiențe trăite. Altfel exprimat, acest fond îl vom regăsi într-o mare parte a operei eminesciene.

Luceafărul exprimă *prin simbol* ceea ce *Glossa* exprimă *gnomic*. Izvorîte din aceeași concepție romantică asupra geniului (identificat cu un utopic „subiect cunoscător pur"), *Glossa* și *Luceafărul*, deși poeme cu autonomie artistică nezdruncinată, se completează reciproc în chipul cel mai fericit. *Glossa* ar putea fi scrisă de Hyperion care, devenit poet, a simțit nevoia să-și obiectiveze experiența făcînd-o transmisibilă.

Cui va voi să îl asculte...

Convorbiri literare, 1 (61) ianuarie 1975.

LIMBAJUL „FLORILOR DE MUCIGAI"

Prima poezie din volum se termină cu un vers ce sugerează clar abaterea de la normele curente ale poeziei : „Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mîna stîngă". Vers elocvent, deoarece întreg ciclul se distinge prin încălcarea programatică a normelor (tematice, prozodice și îndeosebi lexicale) ale poeziei clasice. Dicționarul normativ (al Academiei, de bună seamă) e sfidat la tot pasul, regulile prozodice de asemenea, iar asintaxismul e curent. Călinescu observa cu dreptate : „formal, putem afirma că poezia *argheziană autentică*, lipsită de orice ecouri străine, aici începe". Și, dacă nu recunoștea acestor versuri o deosebită „adîncime", aprecia efortul de înnoire, experimentul artistic. „Erezia" argheziană e mai evidentă aici chiar decît în volumul de debut ; limbajul frapează ostentativ prin cruzime, frusteță, raritatea elementelor de lexic și ignorarea normelor limbii lite-

Scanned with OKEN Scanner

rare. Erezia nu e atît tematică, cît *stilistică*. Prin tematică, „florile de mucigai" se apropie de curente artistice arhicunoscute (romantism, naturalism ș.a.), poetul nefiind un original prin introducerea în poezie a pușcăriașilor, tîrfelor, a crimelor, a argoului și, în genere, a mediului de la periferia societății de atunci. Așadar, nu temele sînt originale aici, ci tratarea și localizarea lor într-un anumit limbaj; căci tocmai în limbaj stă marea originalitate a autorului acestui volum cu titlu baudelaireian. Exagerînd puțin, Vladimir Streinu spunea despre Arghezi că „îl cumpănește exclusiv ca geniu verbal". Același critic arată că „dacă semnul marilor poeți este limba proprie, atît Eminescu cît și Arghezi au un mod personal de expresie, cu creații de cuvinte și forme particulare de limbaj poetic, și pun în stare de strălucire un vocabular specific într-o sintaxă specifică". Arghezi a fost primul mare poet român care a eliberat limbajul din chingile academice. Călinescu sublinia că în *Flori de mucigai* „punctul de plecare îl formează observarea limbajului, cu un puternic miros argotic, al pușcăriașilor". E vorba, într-un fel, de un „dialectism" menit a da savoare acestor poeme, în majoritate tragice.

Mediul zugrăvit impune acest limbaj, nu altul: „A morții atroce și grea impudoare" *(Dimineață)* îl determină pe poet s-o prezinte naturalist; revoluția argheziană din *Flori de mucigai* constă poate tocmai în faptul că nu mimează pudoarea. Călinescu vede în *Rada* o „replică masculină" la *Sburătorul* lui Eliade; dar, mai degrabă, în *Streche* avem așa ceva, în tulburările acestui ocnaș obsedat, excitat de orice scrîșnet ce sugerează gemete. „Nu știu ce-mi vine" — spune el la începutul monologului liric, poetul mimînd limbajul cel mai natural, reacția cea mai directă. Noutatea vine din renunțarea la prejudecata ce statua exclusivitatea suavității în poezie. Arghezi săvîrșește curajos deschiderea receptivă spre toate aspectele vieții. „Îmi caut leacul/ Și la Dumnezeu și la Dracu" *(Streche)*. Este vorba de o deschidere, deci, de o extrapolare a domeniului tradițional al poeziei, prin atragerea în el și a altor aspecte ale vieții. Vladimir Streinu remarca faptul că „poezia pură", care proscrie anecdota și limbajul frust, primea o serioasă lovitură cu *Flori de mucigai*. Poeziile din acest volum au o structură epică, pe care o revelează, în cele mai multe cazuri, epi-

Scanned with OKEN Scanner

logul. În *Tinca*, de pildă, ne întîmpină o serie de reproșuri („Tu n-ai vrut să spui/ Nimănui/ Unde înnoptai,/ Curvă dulce, cu mărgăritărel de mai!"), urmate de epilogul ce structurează epic poezia, indicînd tragedia amorului și urmările ei: „Vezi, Năstase osînditul/ Nu te-a pătruns decît o dată/ Și-atuncea toată,/ Cu tot cuțitul". O structură asemănătoare are poezia *Lache*, în care ne sînt prezentate în șapte strofe „minunile" pentru care eroul „stă închis de opt ani și patru luni". La fel, ultimul vers din *Serenadă* structurează epic descrierea mediului de închisoare.

Uneori funcționalitatea epilogurilor e criticabilă, coborînd sub nivelul poeziei: de pildă în *Candori*, unde epilogul introduce „poanta" poeziei: aparentul creștin exemplar e un asasin și hoț patentat...

Apariția volumului a declanșat, pe lîngă reacția favorabilă cunoscută, și una acerbă de neacceptare. Arghezi a fost învinuit de vulgaritate ș.a.m.d.; în consecință, cartea era periculoasă pentru tinerele generații (lucru pe care-l spunea și popa Grama despre poeziile lui Eminescu). Să vedem însă ce înseamnă „vulgar" și „trivial" în poezie și în ce măsură întîlnim vulgaritatea la Arghezi. Noțiunea de „vulgaritate" variază în funcție de criteriul aprecierii și, mai ales, de educația apreciatorului. În literatură, vulgaritatea nu are înțelesul curent din etică. Ea implică prostul gust în ordine estetică, kitsch-ul. Ceea ce, după normele moralei, este „vulgar", „urît", poate genera uneori, prin limbaj, valori artistice incontestabile. Or, în istoria poeziei românești, Arghezi se înscrie, prin unele volume, într-o direcție estetică numită, cum bine se știe, a „urîtului", direcție care a dat, în literatura europeană, mari poeți. (E suficient să-l amintim pe Baudelaire, cu care Arghezi participă la aceeași tendință programatică de pătrundere a „urîtului" în poezie.) Tendința își are originea în schimbările sociale din Europa (în primul rînd ascensiunea burgheziei), care au determinat și schimbarea gustului. „Vocabularul devine liber odată cu societatea", spunea N. Manolescu, vorbind despre democratizarea expresiei artistice.

La Arghezi putem vorbi deci de vulgaritate, în sens de „primar", „needucat". Călinescu scria că în *Flori de mucigai* „efectul artistic constă în surprinderea suavității

Scanned with OKEN Scanner

sub expresia de mahala (...) Cu cît expresia e mai grotesc tipică, cu atît vibrația autentică e mai surprinzătoare. Acești hoți, borfași, năpăstuiți au toată gama lirică a omenirii și o execută pe instrumentele ce produc o duioasă ilaritate, într-o limbă indecentă, argotică", cultivînd cuvîntul dur și expresia stîncoasă. În poezia *Fătălăul*, de pildă, Călinescu vedea „admirația în fața frumuseții virile a unui Adonis de Văcărești", exprimată tocmai în acest limbaj indecent. E vizibilă sensibilitatea elogiatorului, care frapează în aceeași măsură cu „explicația genealogică a acestei frumuseți", explicație care „e de o delicatețe mitologică neasemuită". „Ca spre a acoperi pudic atîta imaginație, elogiatorul face un gest familiar", ce nu frapează deloc la Arghezi : „Na, ține o țigare". *Fătălăul* este deci un elogiu de tip clasic, rostit într-un limbaj de periferie. O poezie complementară acesteia ar fi *Candori ;* ambele sînt elogii, cea de a doua accentuînd la maximum nota ironică (ce nu lipsea cu totul din *Fătălăul). Candori* realizează, la modul ironic, un elogiu al calităților morale și evlavioase, în timp ce *Fătălăul* e un elogiu adus aspectului fizic al individului.

Concluzia rîndurilor de mai sus ar fi că în acest volum e folosită o tehnică a contrastelor, ca în fotografiile alb/negru, nu color (pitorescul acestor versuri nu are culori de bîlci, cum se afirmă deseori). Extremele sînt suavitatea și trivialitatea (idee călinesciană). La Arghezi întîlnim situația paradoxală cînd trivialitatea devine suavă. Căci trivialitatea apare ca atare numai pentru unii cititori, în timp ce pentru alții — în numele cărora rostește Arghezi aceste stihuri — este vorbirea curentă, fără nimic frapant. Impresia de trivialitate dispare prin inițierea în această poezie barocă, muncită îndelung, cu elementul frust, căutat, încadrat în context (căutat și el), precum pietrele rare în montùrile de preț. Nu aceasta era, desigur, vorbirea lui Arghezi. Dar el își impune folosirea acestui limbaj, creator el însuși de poezie. E mare deosebire între Anton Pann, care vorbea limba lui curentă, și Arghezi, care căuta nestematele în nisip, spre a le încadra apoi la locul potrivit.

Nu oricine poate înțelege această poezie, sugerează Călinescu, deoarece arghezienele *Flori de mucigai* „presupun un cer al gurii dedat cu mirodeniile". Și avea

Scanned with OKEN Scanner

dreptate criticul, de vreme ce efectele lingvistice și extralingvistice din aceste poezii excită ca piperul și usturoiul, mai căutate, la Porțile Orientului, decît zahărul și dulcele ceai asiatic, căruia i se preferă aici cafeaua, în timp ce băutura specifică are dulceața acră de bragă. Poate că tocmai această *dulceață acră* e semnul distinctiv al *Florilor de mucigai.*

Convorbiri literare, nr. 7(91) iulie 1977.

EXPRESIVITATEA OSTENTAȚIEI

S-a vorbit cu îndreptățire despre aspectul bizar al poeziei Ilenei Mălăncioiu, aspect care, după Lucian Raicu provoacă un impas al receptării (cuvînt înainte la antologia din colecția „Cele mai frumoase poezii", Ed. Albatros, 1980). Ciudățenia aceasta este, pe de o parte, rezultatul unui efort deliberat de a evita previzibilul, pe de alta — urmarea firească a trei trăsături ce o caracterizează pe autoare : ostentația în fața existentului (empiric dar și cultural), înclinarea spre mister și neîncrederea în elementul particular. Aici văd geneza unei opere de mare coerență, a unei voci lirice deplin individualizate și, în peisajul nostru literar, inconfundabile.

Hugo Friedrich vorbise despre impresia de anormalitate pe care deconcertanta poezie modernă o provoacă cititorului. Aceasta deoarece, chiar „dacă poemul modern abordează realități — ale lucrurilor și ale oamenilor —, el nu le tratează descriptiv și nici cu căldura proprie unei optici și unei sensibilități familiare. Le transpune într-o atmosferă nefamiliară, le înstrăinează, le deformează. Poemul nu mai vrea să fie comparat cu ceea ce în mod curent se numește realitate, chiar dacă și-a înglobat-o prin cîteva frînturi care să-i înlesnească saltul în libertatea sa".[1] Impresia de anormalitate este provocată adesea în mod deliberat de poeții care îl urmează, în acest sens, pe Baudelaire, cel care vorbise cu un secol în urmă despre „plăcerea aristocratică de a displăcea".

1 *Structura liricii moderne*, trad. rom., E.P.L.U. 1969. p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

Modernă și imprevizibilă, poezia Ilenei Mălăncioiu deconcertează în măsura în care îl atrage pe cititor ; aceasta justifică interesul cu care, de la volumul de debut, a fost privită creația autoarei.

Ostentația în fața existentului are, în planul poeziei, două urmări notabile : elementele de insolit „expresionism“ din primele două volume *(Pasărea tăiată* și *Către Ieronim)* și, în planul atitudinii față de existentul cultural, încălcarea constantă a normei, evitarea previzibilului. Vom vedea, de altfel, că o manifestare a acestei evitări este și poezia cu „teme“ rurale, în care se pot depista elementele „expresioniste“ de care am amintit.

A doua caracteristică a poetei — înclinarea spre zonele de mister ale existenței — motivează deopotrivă imprevizibilitatea poeziei Ilenei Mălăncoiu, ca și investirea cu un grad elevat de generalitate a pretextelor poeziei sale. Aceasta explică apariția unora din cele mai subtile fabule din literatura noastră contemporană, ca și aspectul ritualic ce individualizează artistic poezia sa erotică.

Această coerență a universului liric este dublată de o vizibilă originalitate a tonului.

Cînd debuta, în 1967, cu volumul *Pasărea tăiată,* Ileana Mălăncioiu propunea o poezie atît de derutantă încît nu rare au fost cazurile în care, din dorința de a o situa într-o tradiție imediată, s-au făcut erori flagrante. Este suficient să amintim raportarea abuzivă a operei sale la poeții ce obiectivau liric amintiri din copilăria petrecută în mediul rustic. Dovedind falsitatea acestei încadrări, Mircea Iorgulescu a subliniat deosebirea radicală de acei poeți și, implicit, inconfundabilitatea poeziei Ilenei Mălăncioiu *(Scriitori tineri contemporani,* Editura Eminescu, 1978).

Poezia cu pretexte rustice din *Pasărea tăiată* și din *Către Ieronim* (1970) avea un vădit caracter polemic, veștejind o întreagă viziune idilică asupra mediului rustic. De aceea, mult mai firească îmi pare raportarea la *Priveliștile* lui Fundoianu sau la viziunea lui Marin Preda asupra vieții rustice.

Provocator de neliniști, mediul rustic nu-i stîrnește poetei nici o nostalgie. Dimpotrivă : generează atîta groază,

Scanned with OKEN Scanner

încît transpunerea într-un plan estetic, în care să poată fi posibilă detașarea, este necesară. Teroarea pe care o va fi avut copilul în fața ținuturilor bîntuite cîndva de hoți de cai și tîlhari de drumul mare, ascunși în „pădurea nebună" dinspre Dunăre, n-a dispărut, și un pretext epic banal (cumpărarea făinii din sud) oferă prilejul de a o obiectiva : „„Parc-am luat neliniștea din Vlașca/ Pentr-un coș de mere burdușite/ S-o ascund în casa părintească/ Și de zece ani cîți sînt de-atunci/ Umblă șesul să mă urmărească" *(Întoarcere)*.

Carul cu boi, din care literatura sămănătoristă și, în plastică, Grigorescu, făcuseră un element decorativ, se încarcă de toată greutatea traiului rustic, devenind o piatră a lui Sisif pentru animalele silite s-o urnească din loc. Boii șchiopătînd din poemul care inaugura volumul de debut au o forță sugestivă copleșitoare : „Mă-ndrept pe drumu-ntunecat anume/ Să nu-mi văd boii tineri șchiopătînd ;/ Le-au intrat potcoavele-n copite/ Și se tem s-atingă de pămînt" *(Drum)*. Oprirea la fierar și schimbarea potcoavelor sînt etape ale calvarului, care se dovedește continuu : „Bătrînul trece cuiele prin foc/ Le potrivește bine și le bate/ Și cînd se strîmbă și ajung în carne/ Le scoate înapoi însîngerate.// Apoi le-ndreaptă și le bate iar/ Mă-ntreabă unde merg și cine sînt/ Și ca să știe de-am să pot ajunge/ Îi pune să se spriiine-n pămînt.// M-ajută să-i înjug și să-i pornesc/ La început încet și șchiopătînd/ Și cîinii ne mai latră o vreme și ne lasă/ Și rănile se vindecă mergînd."

Această mare forță expresivă o reîntîlnim în *Către Ieronim*, unde elementele „expresioniste" sînt mai vizibile. Mă gîndesc, în primul rînd, la un poem precum *Boul jupuit*, punctul extrem atins de poetă în această direcție : „Boul jupuit atîrnă cu picioarele în sus ;/ Pielea nu mai învelește carnea lui cea muritoare/ O lumină dinăuntru și-o lumină din afară/ Lasă coastele să facă cercuri albe de răcoare.// Locul inimii așteaptă însemnat cu cheag de sînge/ Capul cel cu stea în frunte se mai vede numai unde/ Ochii umezi dați pe spate vine cineva să-i scoată/ Și desparte carnea rece de luminile rotunde.// Eu rămîn tăcută-n preajma trupului ce se lungește/ Și se leagănă în aer parc-anume ca să știu/ Că din el acum se vede doar o umbră și-o lumină/ Dată de acea putere

Scanned with OKEN Scanner

de-a fi fost odată viu.“ Brutalitatea naturalistă de aici amintește poezia expresioniștilor germani.

Încă din volumul de debut se conturase și cealaltă latură — cu mai multă consecvență ilustrată, pînă azi — a poeziei Ilenei Mălăncioiu. Este o poezie cu suport livresc, în care noutatea derivă, deloc paradoxal, din permanenta raportare la existentul cultural, pe care îl sugerează spre a spori efectul surprizei. În *Ondina* avem aceste versuri concludente: „După toate legile voastre ar trebui să mor,/ Am părăsit bărbatul pe care l-am urmat/ Dar zeul apelor poruncește să moară Hans/ Și rîul strigă că m-am înșelat“. Exprimată clar aici, relația adversativă față de previzibil va rămîne constantă în poezia Ilenei Mălăncioiu deși, datorită rafinării mijloacelor, ea se va estompa de la un volum la altul. Există mereu un „însă“ implicit în poeziile ei, generate, între altele, de această permanentă ispită a încălcării normei, a ocolirii normei, a ocolirii previzibilului. Este o atitudine culturală caracteristică întregii culturi moderne, cultivată în toate artele de-a lungul ultimei sute de ani.

Se poate vorbi de o condiție tautologică a literaturii? Unii sînt înclinați să răspundă afirmativ. Alții văd singura ieșire în creația parodică, în tratarea „à rebours“ a temelor tradiționale. Nici un creator nu mai poate face abstracție de cultura existentă, simpla scriere a unui poem implicînd o convenție și raportarea la aceasta. Dar raportarea la opere existente nu anulează originalitatea. Iată o deplină autonomizare estetică a replicii, în volumul *Peste zona interzisă*: „Voi spune ceva cînd voi fi auzită/ acum ascult gălăgia și tăcerea/ care se sprijină una pe alta/ pînă cînd se fac dulci ca mierea./ ... / Regret că nu așteptați nimic de la mine/ regret că sînt totuși prea bine păzită/ regret că e timpul să nu vă mai spun nimic/ voi spune ceva cînd voi fi auzită“ *(Bacoviană)*.

Poeta nu cultivă genul facil al parodiei, creîndu-și, mai ales în volumul din 1979 *(Peste zona interzisă)*, o „tehnică“ proprie de provocare a surprizei. Ea constă în acumularea de elemente ce conduc spre o soluție univocă, la care poeta... renunță. Așa se întîmplă în suavul poem *Pact*: „Mă-nțelesesem bine cu călăul/ execuția trebuia să aibă loc în zori/ și fiindcă mergeam fără împotrivire/ urma să fie aduse și flori./ (...) În zori s-a apropiat

Scanned with OKEN Scanner

tremurînd tot/ ţinea în mîini buchetul pregătit/ ia florile, mi-a spus, am uitat să aduc cuţitele/ dar o să fie totuşi ca şi cum ai murit". Într-un mod analog sînt construite poemele *Salvatorul*, *Desăvîrşita pace* şi cele de inspiraţie livrescă, precum *Daniel*, *Salomeia* sau *În căutarea Cenuşăresei*.

Dar cel mai interesant mod de provocare a surprizei este, în poezia Ilenei Mălăncioiu, tratarea unui ritual cu intenţia de a-l încălca. Fiind un aspect relevant al acestei opere, voi reveni asupra lui.

Titlul ultimului volum original imprimat de poetă — *Peste zona interzisă* — indică destul de explicit înclinarea spre mister. Ea justifică deopotrivă implicaţiile de fabulă din unele poeme şi plasarea eroticii într-un plan ritualic, supraindividual. Mircea Iorgulescu observa că „mecanismul poetic constă în crearea unei atmosfere de mister ce înconjoară brusc un eveniment banal, iluminîndu-l" *(Scriitori tineri contemporani)*. Acelaşi critic vedea în această „trecere a realului în fabulos" o caracteristică a poeziei Ilenei Mălăncioiu, cu precizarea că relaţia între cele două planuri este una de comunitate şi nu de opoziţie.

Cultivarea deliberată a misterului sporeşte „eficienţa" fabulelor, deci a puţinelor texte ale Ilenei Mălăncioiu în care este (ceva mai) vizibilă implicarea în timpul istoric. Această — rară şi nu directă — implicare este cu atît mai interesantă cu cît poeta are o totală neîncredere în interesul artistic al elementelor particulare, preferînd aspectele ritualice, recurente. De altfel, fabula se apropie, prin gradul elevat de generalizare, de desfăşurările ritualice.

Pe cît de frumoasă, pe atît de tristă este poezia *Şi totuşi cît aş vrea* din volumul *Ardere de tot*: „o ce trist trebuie să fie atunci cînd te doare/ chiar partea pe care nu o mai ai şi cînd/ rănile-adînci care se simt în ea/ pot să se vindece numai în gînd// şi totuşi cît aş vrea să văd odată un suflet/ să-l ţin în palmă ca pe o pasăre şi să zic :/ e sufletul omului acela care sta lîngă noi sub soare/ şi din care mă temeam că n-a mai rămas nimic". Atît de înalt e gradul de generalizare, atît de subtil folosite mijloacele fabulei, încît te întrebi dacă nu cumva conotaţiile pe care le „descoperi" nu sînt creaţia ta, a cititorului.

Scanned with OKEN Scanner

Amară este și „morala“ unui poem din volumul *Peste zona interzisă* : „Totul părea definitiv pierdut/ nimeni nu mai avea nici un fel de țeluri/ ceva ne rodea de cum începeam să intrăm într-un vis/ de peste tot ieșeau șoareci de diferite feluri.// Șoareci de casă, șoareci de cîmp/ șoareci de drumul mare și de potecă/ șoareci făcuți anume în laborator/ și chiar un șoarece de bibliotecă“ *(Șoarecii)*. Dintre toți, „cel mai suspect părea șoarecele de bibliotecă/ bănuit că ar fi purtător de ciumă“. Stîrpirea lui (necesară restabilirii liniștii colective...) se încearcă prin asmuțirea celorlalți asupra lui, după ce, în prealabil, fuseseră „înfometați dinadins“. Încercare vană, în cele din urmă : „dat arvună sau promis numai/ pe cînd el rămînea mai departe/ acolo unde ceilalți nu puteau să ajungă/ cu nasul în cea mai iubită carte“. De aceeași valoare sugestivă este poemul *Monumentul* din același volum.

Generată de oroarea de particular este o altă caracteristică a poeziei Ilenei Mălăncioiu : investirea particularului cu calități exponențiale. În volumul *Ardere de tot* se află un *Pastel* sugestiv în acest sens : „miros de brad și de rășină arsă/ am uitat toată durerea și tot nenorocul/ trebuie să fie în apropiere un foc/ trebuie să fie în apropiere focul“. Trecerea, în ultimele versuri, de la articolul nehotărît la cel hotărît indică aceeași preferință pentru exponențial.

Lipsa confesiunii face insolită erotica Ilenei Mălăncioiu care, prin aplecarea spre ritual, descinde din Ion Barbu, cel din *Ritmuri pentru nunțile necesare*. Avem, aici, cea mai spectaculoasă evitare a previzibilului și, în același timp, o sursă a originalității acestei opere.

Investirea particularului cu calități exponențiale face ca poemele erotice ale Ilenei Mălăncioiu să fie, deliberat, ilustrări ale unor străvechi ritualuri, revitalizate tocmai prin surprinderea imuabilității lor. Implicațiile magice sînt frecvente, rezultatul fiind o poezie de tip inițiatic, transferînd în imemorial ceea ce poate părea accident și conferind unor evenimente repetabile o concretețe remarcabilă.

Cu riscul de a repeta elogiul pe care l-au făcut atîția critici, nu pot să nu citez poemul *Ursul* din volumul *Către Ieronim*, unde vechiul mit al Zburătorului este tratat într-un mod de o extraordinară originalitate : „În iarba-naltă de pe munte cu trupul-ncolăcit ca șerpii/ Cînd ies de

Scanned with OKEN Scanner

se-ncălzesc la soare și înlemnită de durere/ Aștept să vină iarăși ursul, să se aplece peste mine/ Și să rămînă-așa o vreme, să mă miroasă în tăcere./ Să vadă că sînt încă vie și că aș vrea să mă fac bine/ Să-nceapă să mă calce-alene din umeri pînă la picioare/ Să-l simt alunecînd pe coaste și-ngenunchind fără să vrea/ Și să coboare iar pe iarbă atunci cînd știe că mă doare/ Să urce-apoi din nou pe șira spinării-ncet pînă la gît/ S-aud vertebrele tros-nindu-mi sub dreaptă laba lui de fiară/ Și să nu pot țipa de teamă că-n timp ce trece peste mine/ Ca să mă vin-decee, strigîndu-l, el ar putea să scoată-o gheară.// Să-mi lepăd forma femeiască de șarpe-ncolăcit la soare/ Să afle ursul că se mișcă pămîntul pe care mă-ndrept/ Încet sub greutatea lui și tremurînd să se-ncovoaie/ Și să mă-ncolă-cesc din nou să gem tăcută și s-aștept.// Apoi să vină vindecarea, să ies din iarba tăvălită/ Și să-mi mai simt o vreme trupul înfierbîntat de pașii grei/Iar ursul să se-ndepărteze călcînd încet peste pămînturi/ De parc-ar merge mai departe pe umerii unei femei."

Remarcabil este rezultatul estetic al evitării confe-siunii în poezia erotică a Ilenei Mălăncioiu care, nu în-tîmplător, a oferit un adevărat „roman" de dragoste, ce se poate constitui din poeme incluse în volumele *Către Ieronim*, *Inima reginei* și *Crini pentru domnișoara mi-reasă*.

Forma preferată a poeziei erotice este, la Ileana Mă-lăncioiu, invocația. Ieronim, Natanael sînt nume necesare pentru invocație, din nevoia dureros resimțită a unui celălalt care, aici, nu mai există sau n-a fost încă găsit : „de-am trece măcar cîte doi/ legați între noi cît de cît/ să nu fim chiar singuri de tot/ să nu ni se facă urît" *(De-am trece)*. În același volum *(Ardere de tot)*, găsim și aceste versuri concludente : „mă rog deci să se întoarcă fără ură către tine/ dar cînd va să vin și eu să mă lași să-i dau ocol/ dacă nu ca o femeie ca un suflet care vine/ la alt suflet ce-l așteaptă în tăcere trist și gol" *(Iar mă-n-depărtez de tine)*.

„De frică trebuie să cînt", spune poeta în finalul unui *Cîntec* din *Inima reginei*, subliniind încă o dată că rezul-tatul imediat scontat de poetă este catharsa oferită de actul cîntării și nu comunicarea.

O posibilitate de depășire a singurătății o oferă rapor-tarea la marile ritualuri. Oricît de izolat, omul nu este

Scanned with OKEN Scanner

singur în absolut: „Biserica-i deschisă, urmează cununia,/ Încremenită pierd altarul din priviri,/ Același trup de miel de două mii de ani/ Se mistuie în pieptul perechilor de miri// E liniște deplină, stau mirii-ngenunchiați/ Și parcă lumea piere, și, parcă nu mai sînt,/ O altă nuntă pare să fie așteptată/ De sufletele strînse la templul din pămînt.// Același voal subțire s-a scos din vechea ladă/ Zîmbesc tăcuți copiii pe piatra cenușie,/ Aceeași horă lină a început dar nimeni/ Nu știe că urmează aceeași cununie" *(Nunta)*. Apelul la formule consacrate (rugăciune, blestem, descîntec) reliefează aplecarea spre aspectele de ritual.

Dar și ritualul este încălcat uneori; semnificativ în acest sens este poemul *Jertfirea mielului* din volumul *Poezii* (1973). Evitarea previzibilului se dovedește constantă la Ileana Mălăncioiu, ceea ce probează o dată în plus unitatea operei.

Caiete critice (supliment la *Viața Românească*), martie 1982, nr. 3.

CONVENȚIA NAIVITĂȚII

O poezie pentru clipele de răgaz, odihnitoare ca un tablou de Matisse, scrie deliberat Emil Brumaru, mimînd o inocență pe care nu o are și o modestie care este expresia orgoliului. Autoconsiderîndu-se, malițios, poet de duminică, el anticipă virtuala negare a operei sale din perspectiva poeziei considerate îndeobște „serioase". Dar gravă și extrem de dificilă este tocmai abordarea cu predilecție a unei tematici facile în aparență.

Adjectivul din titlul plachetei *Cîntece naive* este o alintare. Nu există naivitate în poezia lui Emil Brumaru — tip de poet ce poate apărea exclusiv la vîrsta matură a unei literaturi. El cultivă deliberat beatitudinea, lenea, kieful: iată un poem ilustrativ pentru maniera *Cîntecelor naive*: „Fecioarele se încurcau în gene,/ Motanii se frecau de damigene/ Și ne era la toți atît de lene...// Torceau femei de angora în pat !// Și-ncet sufletul nostru-a căpătat/ Ape adînci cu lustru-ntunecat".

Scanned with OKEN Scanner

Două sînt cauzele ce provoacă impresia — scontată de autor ! — a naivității : necenzurarea ludicului și refuzul (polemic) al declarativului.

Fără a scrie romanțe (pericol pe care numai un artist autentic îl poate evita cînd scrie o poezie cum e cea a lui Brumaru), el cultivă poezia ca tabiet. Aparținînd, prin temperament, altor meleaguri, rezistă construindu-și atent o intimitate fabuloasă. Rezultatul este o mitologie interioară coerentă prin elemente (rouă, fluturi, motani, crini) și personaje (Detectivul Arthur, motanul acestuia, Julien Ospitalierul, Reparata cea cu trei sîni, Leprocika, șerpi, îngeri, eroii cărților pentru adolescenți).

Alecsandri (temperament meridional și el) cultivă de asemenea kieful ; dar cîtă deosebire între pastelurile lui și poeziile lui Brumaru ! Deși este păstrată descori convenția pastelului tradițional, poemele lui Brumaru nu sînt pasteluri, deoarece construcția prevalează evident asupra observației. Iată un poem în proză în care gingășia extremă este rodul transfigurării sub imperiul intelectualului :

„Azi dimineață am ridicat de jos un măr purpuriu. Ținîndu-l în lumina albă a zilei, între degetul mare și cel mijlociu al mîinii drepte, l-am privit îndelung, copleșit de tristețea de-a face parte din alt regn, mai gălăgios, mai impur. Cînd l-am lăsat din nou în iarbă, devenise transparent“ (din *Catalog de nimfe*).

Prezența poetului face interesante obiectele umile, pe care le descrie (vorba vine...) cu voluptate : „Sînt sticle cu toracele îngust/ Și umeri transparenți neluate-n seamă/ De cei ce au idei. *Ele reclamă/ Prezența mea* (s.m.) Știind c-o să le gust/ Se prelungesc anarhice spre mine/ Cînd trec pe lîngă rafturi, din instinct.// Doar în alcool exploziile fine/ Ale iluziilor se aud distinct“ *(Sticle)*. Este aici o fenomenologie a percepției ce anulează implicit prejudecata (pe cît de banală pe atît de răspîndită) potrivit căreia datoria artistului ar fi să descopere „poezia“ umilului. Brumaru nu numai că nu descoperă nimic, dar nici nu cred că și-a propus așa ceva ; el „acaparează“, pur și simplu, obiectele pe care le vede capabile a-i popula universul poetic. Deosebirea clară de pasteliști (dar și de „inventarele“ lui Petre Stoica) se vede într-unul din *Ultimele tangouri ale lui Julien Ospitalierul* : „Să intri în dulapuri vechi cu sticle/ Ce te iubesc, ca-ntr-un delir,/

Scanned with OKEN Scanner

Și-n lemnul de la raft de noduri clare/ Să te îmbeți, uleiuri să respiri.// Oțetele să ți le torni în suflet,/ În cești cu-nfrigurare să cobori./ Izbit de lapte-n piept, cu nara-n zahăr,/ Tot mai suav, tot mai ciripitor,// Pîn'ce pierdut prin lămpi, fără nădejde/ Împotmolit de-amurg lîng-un fitil,/ S-auzi sfîșietor cum te recheamă/ Dulci gîngăveli de ceinicel debil,// Și-ncet, c-o oboseală grațioasă,/ În pelerine moi de bulion/ Înfășurat, spre camerele triste/ Să te întorci stingher și monton...“ Panteismului tipic poeziei noastre populare, Brumaru îi adaugă acest insolit sentiment al comuniunii cu obiectele neînsuflețite.

Afectînd naivitatea, poetul nu este un naiv (dimpotrivă, mimarea naivității cu mijloace atît de rafinate pare o „perversitate“ cu fericite rezultate estetice). Urmărind efectul simplității nepervertite de cultură, poetul se dovedește tocmai prin aceasta îmbibat de cultură, robit ei. El este, de fapt, un alexandrin, aspect al operei sale asupra căruia se cuvine să zăbovim. Livrescul este o trăsătură definitorie a poeziei sale rafinate și, pe alocuri, esoterice. Un ciclu de poeme se intitulează chiar *Roua lecturii*. Amintesc aici *Nemaipomenitul roman*, în care convenția literară consacrată este parodiată subtil. Spuneam mai sus că Emil Brumaru nu scrie romanțe, deși ar fi predispus s-o facă ; dar asta nu înseamnă că le și ignoră ! Iată o superbă parodiere a romanțelor sentimentale : „Afară plouă laic și-aș vrea să fiî aici,/ Să tac, să taci, tăcerea la fleacuri să ne-mbie./ Să lîncezim pe paturi ca două mari pisici/ După ce-au lins smîntîna (slup-slup !) din farfurie.// Ți-aș spune-ncet : Dă-mi mîna... și poate că mi-ai da-o/ Cu sufletu-n ruină ca-n vechi foiletoane/ În care-n moi fotolii leșină dulci cucoane/ vărsînd pe sîni cești cuța de lapte cu cacao.// Ți-aș da de-o-parte părul cu gura de pe gît,/ Cu gura ți-aș desface nasturii mici de bluză/ Și ți-aș șopti-n urechea ta fleață și confuză : «Afară plouă laic și-i trist și mi-i urît...»“ Foarte interesantă este latura implicit polemică a poeziei lui Brumaru, latură ce merită un studiu special.

Este previzibilă la un astfel de poet livresc apropierea de Borges (a cărui manieră este preluată cu detașare în cele două *Scufițe* din *Roua lecturii)* în cultivarea ostentativ-ironică a alexandrinismului (parodia, „corijarea“ textelor cunoscute etc.). Grija pentru protocol este tot o expresie a alexandrinismului ; rămîne unui studiu viitor da-

Scanned with OKEN Scanner

toria de a urmări funcționalitatea lirică a montării și a decorativului în *Cîntecele naive*.

De ce l-am raportat pe Emil Brumaru la alexandrinism? Pentru că este epoca în care — pentru prima oară în istoria culturii — trăirea la modul estetic (și receptarea realității prin „grilă" estetizantă) devine dominantă. Brumaru este un *homo aestheticus*, un bucolic rafinat, ce cultivă gratuitatea. Interesul pentru superficie, pentru decorativ, îi ascunde fondul sentimental; este vizibilă la acest autor tendința detașării afective în scris — una din constantele poeziei moderne universale. Dar pasionalitatea nu numai că nu lipsește: este tiranică, manifestîndu-se prin atît de frecventele aluzii lubrice. Erotismul care irigă cele mai multe din textele lui Brumaru este unul tiranic, dar tratarea este atît de insolită încît dezarmează orice posibil moralizator pedant. Convenția e bine mînuită (a-i reproșa atît de evidentele — totuși! — aluzii erotice acestui „naiv" pare echivalent cu a trimite la colț, pe coji de nucă, pe copilul ce a uitat o formulă chimică), rezultatul fiind acceptarea unui text care, în lipsa „naivității", ar scandaliza. Eram student pe cînd cineva fără umor condamna supărat pe editorul acestor versuri: „Dacă iei o portocală/ Și-o dezbraci în pielea goală/ Ca să-i vezi miezul adînc/ Peste care îngeri plîng/ Cu căpșune-n loc de ochi/ Și aripi din foi de plopi/ Se întîmplă să uiți totul". Uitat a fost și comentatorul, și obtuzitatea lui estetică, iar convenția literară mînuită de Emil Brumaru s-a impus; mai mult chiar, ea a făcut ca vocea autorului *Cîntecelor naive* să fie, în lirica noastră, inconfundabilă.

România literară, 29 iulie 1982

SENZUALIZAREA LIVRESCULUI

În ciuda exemplelor ilustre, care ar fi trebuit, demult, s-o discrediteze, stăruie încă prejudecata potrivit căreia cultura ar putea altera spontaneitatea poeților, atrofiind-o. Lucrul este la fel de adevărat ca afirmația mucalită cu privire la „cartea" (școlirea) care, dacă e prea multă, „strică". Dar poeții din nici o epocă n-au fost inculți, chiar dacă inventarierea anilor de școală poate uneori să deza-

Scanned with OKEN Scanner

măgească spiritele prea robite de preocupări contabilicești. Ar fi suficient să-l amintim pe reprezentantul cel mai citat al spontaneității dezlănțuite — Rimbaud — care, la nici 17 ani împliniți, se „plimba" cu dezinvoltură prin literatura anterioară (celebra scrisoare către Paul Demeny o dovedește).

Am făcut această introducere deoarece li s-a reproșat în repetate rînduri echinoxiștilor caracterul livresc al literaturii lor. Reproșul îmi pare comparabil cu acela — la fel de absurd — pe care l-am face unui chirurg pe motiv că nu-i tremură brațul cînd mînuiește bisturiul ; spontaneitatea l-ar scuza, nu-i așa ?

Admir forma creatoare, incitantă, pe care livrescul a îmbrăcat-o dintru început la *Echinox ;* rezultatele dublării „naturii" (poetice) de cultură se văd atît din perspectiva strict estetică (revista clujeană impunînd deja cîteva nume de care cel ce abordează poezia românească nu poate face abstracție), cît și din perspectiva timpului. Această afirmație poate părea neavenită în cazul unor poeți atît de tineri (fondatorii *Echinoxului* au astăzi în jur de 35 de ani) ; și totuși... La unsprezece ani de la debut, Adrian Popescu se dovedește poetul de valoare pe care criticii îl salutau la prima carte. Singură „natura" îl poate ajuta pe un poet să se afirme ; cultura îi oferă posibilitatea să confirme.

Extrem de frecvent în poezia lui Adrian Popescu *(Suburbiile cerului),* referentul livresc nu sterilizează deloc spontaneitatea artistului, dar introduce o doză de intelectualitate ce conferă lecturii arome tari și rafinate. Exemplar în acest sens este poemul *Kósciół Mariacki,* unde aluziile concomitente la arte vechi (și — de ce n-am spune-o? — învechite) precum miniatura medievală și creatori de frapantă modernitate (Wispianski) duc la apariția unui adevărat cîmp magnetic în care sugestiile se dispun în funcție de liniile de forță dorite de autor, deschizîndu-se însă, în același timp, spre a oferi lectorului plăcerea unor decodări personale : „Ultimele acorduri nu le mai cîntă organistul bătrîn,/ îmbrăcat sobru, aproape monahal, în cenușiu și maro/ pedalele sînt apăsate de aripile unui serafim din/ vitraliile lui Wispianski de la domnul franciscanilor.// Marile panouri de aur se închid încet, dureros de încet,/ ca două pagini dintr-o miniatură medievală,/ peste priveliștea unei grădini cu arbori me-

lodioși/ peste viziunea vămilor adîncului într-o străfulgerare."

Reluarea versului inaugural („apostrofat" în paranteză printr-o plină de efect — și de sugestii — „precizare") oferă prilejul sporirii tensiunii lirice : „Ultimele acorduri nu le mai cîntă o ființă omenească/ (deși o ființă omenească a scris muzica îngerilor),/ pe ea ar înnăbuși-o simțind cum se închid/ uriașele panouri de aur peste o priveliște imemorială". Este remarcabil modul în care poetul evită sentimentalismul, fără a ocoli tratarea lirică a sentimentelor.

O astfel de poezie care, fără a fi deloc „rece", evită programatic sentimentalismul, este practicată de mulți echinoxiști. Nu-i de mirare că și în *Suburbiile cerului* întîlnim texte voit prozaice, precum *Strofe despre timp* și, mai ales, *Baia*. În alte poeme găsim „notații" în genul lui Petre Stoica. „La scurt timp după ce a sosit într-o căruță/ idilică, ori sub prelata unui camion uriaș,/ împreună cu medicamente pentru farmacia/ comunei, cu ziarele, bateriile și noile discuri" *(Purtată de un nor)*. Este vorba de „cartea poeților" : *Panorama poeziei universale*, în mulți ani și cu osîrdie întocmită și românită de dumnealui Anatol E. Baconsky, care au fost mare cărturar al Țării Românești. Pornind de la un aparent fapt banal — procurarea unui tom cartonat și ocupînd mai mult spațiu decît o pîine și un kilogram de roșii — Adrian Popescu scrie un poem al entuziasmului : „iluminînd, asemeni unei lumînări de spermanțet,/ cella, celleta fagurele meu, chilia.// Venită pe neașteptate dintr-un colț de provincie,/ superbă, un cruciat întors de la Sfîntu Munte,/ fără mantia-i de preț, dar întreagă, vie, palidă,/ cu miresme de cîmp, fructe și petrol, printre rînduri.// Cu paginile despre Unamuno ușor îndoite./ Cineva, se cunoaște, a răsfoit-o cu nerăbdare,/ cineva a deschis-o, poate, în librăria sătească,/ stînd rezemat de raftul modest și umbros". Umila „marfă" cumpărată în cooperativa sătească, lipsită de veșmîntu-i cu care, triumfătoare, ieșise în lume, dobîndește o viață pe care, ipotetic, așteptatul cumpărător i-o reconstituie. Viața cărții intersectează viața posesorului, contopindu-se. Senzualitatea livrescului este remarcabilă și spontaneitatea poetului — nealterată : „Asemenea băietanului care-și publică prima/ poezie și, din banii primiți aleargă cu/ sufletul la

Scanned with OKEN Scanner

gură, s-o cumpere ; iar din rest/ mai tîrguiește un pachet de țigări și cafea.// Cu mîinile înfrigurate și ușoare o deschid."

Chiar atunci cînd „pretextul" îl constituie un motiv livresc, poezia lui Adrian Popescu are o cuceritoare prospețime. Alteori descoperim cu surprindere ecouri (scontate sau involuntare, prea puțin contează) ale unor texte demult clasicizate. Astfel, în poemul atît de ciudat intitulat *32*, există versuri care-mi trimit gîndul la primul mare poet român cunoscut : „Pe drumul ce vine din dreapta mă-ndrept ori/ greșit-am izvorul ? Tiresias, Amfiaros, Ethalid,/ Voi da de umbrele voastre-nțelepte ?/ Corneliu Popel, Daniel Turcea, prietenii mei,/ stați mai în lumină, ochii mei sînt slabi,/ abia vă disting,/ nu plecați atît de repede, nu vă ascundeți iar/ în ceață, umbre iubite, așteptați-mă,/ prea mult oricum n-am să mai rămîn pe aici". Pasajul îmi amintește versurile elegiace ale lui Nicolaus Olahus, fără să poată fi vorba — cred — de o influență.

Născută dintr-o pastă omogenă, în care se amestecă afectivitatea, percepția realului și nenumărate reminiscențe livrești, poezia lui Adrian Popescu prinde contur asemeni fructelor plămădite din contopirea unor lucruri atît de diferite precum seva pămîntului și lumina imaterială din înalt.

Amfiteatru, septembrie 1982

UN NOU CRITERIU AL POETICULUI

În cazul unui poet ar fi fost de înțeles ca experiența Nichita Stănescu să-i influențeze, într-un fel, existența (artistică) : dar în cazul criticului ?

Pentru criticii activi în perioada debutului Poetului și a rapidei lui impuneri (la care unii dintre ei au contribuit din plin), opera lui Nichita Stănescu a însemnat o piatră de încercare. Publicîndu-și cărțile, i-a supus unui adevărat test, comentariile imprimate reliefînd deopotrivă intuiția unora și obtuzitatea altora. Modul în care au receptat poezia stănesciană va putea constitui peste

Scanned with OKEN Scanner

ani un criteriu de judecare a vocației criticilor care s-au manifestat între 1960 și 1983. Nu singurul, firește, dar unul operant.

Criticii din generația mea au început să publice după ce șocul provocat de poezia lui Nichita Stănescu trecuse. Cînd am debutat, poezia stănesciană fusese aproape „clasicizată", pătrunzînd pînă și în manualele școlare. Capodoperele sale fuseseră publicate, premii importante îl încununaseră, elogiile deveniseră o obișnuință. Prenumele i se impusese ca singur apelativ, folosit chiar de cei care nu-l cunoșteau pe autor. Dar — de fapt — cine nu-l cunoștea ?

În timp ce criticii din generația lui au putut avea o contribuție în devenirea lui Nichita (mă gîndesc exclusiv la cei mai importanți dintre ei), noi am fost — conștient ori nu — influențați de Nichita. Impunînd un nou criteriu al poeticului și o nouă „strategie" retorică, ne-a lărgit percepția estetică.

Mă număr printre literații cărora Nichita Stănescu le-a influențat nu numai scrisul, ci existența. Altora le-a pus la încercare gustul ; mie — mi l-a provocat.

De o carte a lui Nichita se leagă interesul meu pentru literatura veche. Visam în liceu să studiez istoria și teoria artelor plastice. Neavînd încotro, am ajuns la filologie... Speriat de preponderența disciplinelor lingvistice și dezamăgit de unii dascăli de literatură, în primii ani de studenție mă gîndeam la abandonarea filologiei în favoarea artelor plastice. Numai jena față de părinți m-a împiedicat să-mi schimb, încă o dată, hotărîrea în privința viitorului meu. Atunci a apărut *Cartea de recitire*. Peste ani, aveam să văd că lucrurile spuse în ea nu erau absolut noi. Dar atunci, în 1972, cartea a însemnat pentru mine enorm, interesul cel mai mare trezindu-mi-l paginile despre autorii „prăfuiți" (Cantemir, Neculce, Văcărescu, Anton Pann). Îmi mărturisesc acum păcatul : am început să mă ocup de Miron Costin pentru că nu-l abordase Nichita. Nu aveam curajul de a intra în competiție cu el. Nici al doilea autor de care m-am ocupat (Grigore Ureche) nu figura în *Cartea de recitire*...

Subtil pedagog a fost Nichita ! El mi-a servit dulceața vechilor scrieri cu linguriță, în timp ce profesorii de la facultate îmi puneau pe masă borcanul întreg, invitîndu-mă să mă înfrupt singur. El a convins (după Că-

Scanned with OKEN Scanner

linescu, pe care abia în acei ani îl descopeream) că abordarea literaturii vechi se poate face și altfel decît didacticist.

Venisem de acasă cu plăcerea de a citi. Nichita mi-a înlocuit-o cu aceea de a reciti. Din ea s-au născut, de altfel, cărțile mele.

Îmi dau seama acum că, în momentul crucial al opțiunii mele definitive (sper !) între două domenii distincte, acest poet m-a influențat mai mult decît criticii de meserie, deși celui mai talentat dintre aceștia (Nicolae Manolescu) îi datorez formarea și (în măsura în care se poate vorbi de așa ceva) afirmarea mea. M-am decis, în 1972, să renunț la „pendularea" de pînă atunci, optînd pentru studiul literaturii. Spre finele anului 1970 propuneam Editurii Minerva o carte despre Miron Costin (apărută în 1976), iar în 1978 publicam o postfață la *Letopisețul lui Grigore Ureche*. În taină, lucram la primul volum din *Istoria poeziei românești*, încercînd să exploatez „filoanele" aurifere pe care le semnalase Nichita. S-ar fi cuvenit să-i spun Poetului cît îi datoram. Din mîndrie, din prostie sau din amîndouă, n-am recunoscut asta. O fac acum, public.

Orizont, nr. 13 — 1984

MIRABILA REVENIRE

Una din cele mai spectaculoase reveniri în viața literară a fost (mult) după război, cea a lui Emil Botta (1912—1977). Nu este vorba doar de republicarea vechilor texte, ci pur și simplu de oferirea unei creații echivalente — sub raport valoric și cantitativ — celei dinainte de 23 August 1944.

Poetul părea să fi fost o prezență strălucitoare (obținuse în 1937 premiul oferit tinerilor scriitori de Fundația pentru literatură și artă) dar meteorică în literatura noastră. Pînă în 1970, opera-i literară se reducea la două volume de versuri (*Întunecatul April*, 1937; *Pe-o gură de rai*, 1943) și unul de proză (*Trîntorul*, 1938). Reeditările din 1966 (*Poezii*) și 1967 (*Trîntorul*) atrăgeau atenția asu-

Scanned with OKEN Scanner

pra unui *trecut* literar, neindicînd posibilitatea reluării activității creatoare.

În ciuda elogiilor culese de opera-i literară, numele avea să se impună grație actorului. Fascinanta prezență în teatru (Werther, Othello, Macbeth, Ion ș.a.) și film *(Reconstituirea)* îi făcea pe mulți să creadă că valențele creatoare ale lui Emil Botta se canalizaseră definitiv în direcția interpretării actoricești. Actorul l-a umbrit multă vreme pe poet.

În 1966 autorul republicase o selecție masivă a vechilor poeme (era epoca revalorificării în ritm accelerat a tradiției culturale românești), fără a da impresia unei reveniri active la „uneltele" poetului. Era greu de bănuit, atunci, că se putea aștepta, în ceea ce-l privea pe Botta, mai mult decît o revalorificare... „Tăcînd" de aproape un sfert de secol, Emil Botta îi apărea lui Nicolae Manolescu drept autor cu operă încheiată : „Mari speranțe s-au pus în Emil Botta care, după al doilea volum, a renunțat la poezie" [1]. Prezența autorului în finalul antologiei din 1968 marca și ea, într-un fel „clasicizarea" celui ce scrisese *Întunecatul April* și *Pe-o gură de rai*.

Nescontat, miracolul s-a produs : Emil Botta a reînceput, în 1967, să publice versuri inedite, iar în antologia *Versuri* (Editura Eminescu, 1971), găsim un ciclu masiv de peste o sută de pagini, ce constituie, practic, un volum independent : *Vineri*. În 1976 apărea un alt volum inedit *(Un dor fără sațiu)*, reimprimat în 1978 (după moartea autorului), împreună cu ultimele poeme publicate de artist. Se poate vorbi cu îndreptățire în cazul lui Emil Botta de o nouă și fructuoasă epocă de creație, plasată în ultimu-i deceniu de viață. Asupra textelor aparținînd acestui deceniu ne oprim în rîndurile de față. Nu înainte însă de a semnala inițiativa Editurii Eminescu de a deschide cu Emil Botta „Biblioteca de poezie română contemporană" (1979). Cel care încheia (organic) o antologie, în 1968, deschide, peste 11 ani, o colecție ce-și propune să cuprindă tezaurul poetic de astăzi. Un deceniu i-a fost suficient creatorului pentru a trece din postura de poet „clasat" în cea de prezență vie a climatului literar actual.

---

1 Cf. Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, București, E.P.L. 1968, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

Poemele din ciclul *Vineri* nu marchează o schimbare la față a poetului ; nu e vorba de ruptură, ci de regenerare. Filoane aurifere abandonate sînt exploatate din nou, cu alte rezultate. După un sfert de veac, modificări sensibile s-au produs atît în natura filonului ispititor (atins și de alți căutători de comori), cît și în ceea ce privește mijloacele celui ce-l exploatează. Mijloacele expresive sînt, în *Vineri*, mai rafinate, efectele, mai „tari". Alcoolurile lirismului s-au concentrat, timpul acționînd în sensul purificării, rod al unei tainice și îndelungate epurări. Decantate în timp, vechile asperități expresive au putut fi culese de pe suprafața lichidului îmbătător, mai transparent, acum și mai seducător.

Deceniul la care ne referim marchează deplina maturizare a inconfundabilei voci lirice. Filonul aurifer exploatat și acum în mod constant este folclorul, atitudinea creatoare față de acesta reliefînd originalitatea poeziei lui Emil Botta. Latura decorativă a culturii populare e prea puțin prezentă în opera acestui autor preocupat de sondarea straturilor adînci, ancestrale, ale mentalității țărănești. Folclorul (atît cel „păgîn", cît și cel modelat de creștinism) este abordat în manifestările-i tainice, ezoterice, ceea ce conferă poemelor aspectul inițiatic. Constant este nivelul de elevată intelectualitate la care se menține artistul : nu este vorba de o prelucrare a artei populare, ci de folosirea creatoare, în structuri literare inedite, a unor străvechi elemente conservate de memoria colectivă.

Folclorul este tratat în spirit modern, cu o „îndrăzneală" mai mare decît a lui Blaga chiar. Emil Botta a moștenit de la avangardiști insolența asocierilor senzaționale ca, de pildă, această întrepătrundere a invocației vrăjitorești („Și așa,/ cu scorțișoare și cuișoare,/ și tăciuni și cărbuni/ și vin de vanilie,/ așa, cu ochii legați./ Și mă afumă cu păr de lup/ și așează ea pe frunte/ piepteni ciudați de os") cu elemente din lexicul medical de astăzi : „Și aschii/ și mari cioburi de lună/ și felii de cartofi,/ amidonul trage durerea,/ ține minte, să știi./ Da, țin minte,/ pacientul nu uită." *(Vrăjitoarea)*. În altă parte *(Miraculoasele)*, o aluzie vrăjitorească („bobii") coexistă cu „miraculoasele poezii", „lexicoane" ș.a.m.d.

Istoria augustă este tratată și ea în spiritul unor străvechi credințe populare. Iuliu Cezar, devenit strigoi, este exemplul cel mai concludent : „Iulie, Iulie,/ ce-ai căutat,

Scanned with OKEN Scanner

vaiere,/ în Țara Zărandului ?/ Erai în Galia/ pe calul codalb,/ erai la Nil/ cu o Ybis pe umăr,/ erai pe lespezi/ țintuit în pumnale,/ unul etern în Cetatea Eternă./ Cum de a nimerit/ strigoiul ilustru/ în miriștea noastră,/ pe gura de rai ?" *(Iulius Cezar)*. Aluzia la profilul reliefat pe efigiile antice nu face decît să evidențieze transformarea. Chipul decorativ al mortului ilustru a fost însuflețit ; dar el „viețuiește" într-un tărîm nelumesc, sugerat de bocetele transilvane : „Ce-ai căutat, Iulie,/ de a rămas de tine/ doar vaierul,/ vestigiul imperiului,/ doar bocetul cel mai ciudat,/ joaca și spaima copiilor/ în Țara Zărandului :/ Chezăraș Iulie,/ Iulie, Iulie, uf !" Se sugerează o viețuire fantasmagorică, asemănătoare celei a barbianului rege ciupercă după ce Soarele ucigător s-a oglindit în el.

Tonalitatea bocetelor o găsim în *Monos*, unde reapare motivul vedeniei neîntrupate : „Și pene de corb/ în stîncă tăiate,/ drept plete/ fluturînd apucate,/ drept bocete/ la cer înălțate./ Drept stufoasă barbă,/ firav fir de iarbă,/ grîul care a dat/ în spic tremurat./ Și l-ar fi ajuns/ pe trist Pierde-Vară,/ ce l-ar fi ajuns ?/ Clopotul în dungă/ drept fluier melodios :/ aleargă,/ aleargă Vedenie,/ pe cîmpia de os !"

Puțini autori contemporani au utilizat cu atîta consecvență și cu atari rezultate eresurile și mitologia folclorică. Dominant este motivul mioritic care primește, în opera lui Emil Botta, poate cea mai modernă (pînă astăzi) expresie poetică. Moartea și Nunta sînt asociate într-un stil original, individualizîndu-l pe autor atît față de capodopera poeziei noastre populare *(Miorița)*, cît și față de una din culmile creației culte românești în care cele două momente fundamentale erau asociate *(Riga Crypto și lapona Enigel)*: „Răsună un cîntec faimos !/ În tăcerea de moarte/ dănțuiește Isaia cel mut./ Și limba e mută/ și mîna ca o scripcă de oase/ și piciorul e mut/ și laba de lut/ de tot este mută./ Ne înghite pămîntul/ și tot auzim/ ciolanele mute : dănțuește Isaia". *(Sacerdoțiul)*.

Într-un studiu fundamental *(Poeții români și folclorul)*, un comentator a vorbit despre o adevărată „contaminare folclorică" (la nivel lexical și tematic) a poeziei lui Emil Botta, afirmînd cu dreptate că „folcloris-

Scanned with OKEN Scanner

mul lui Emil Botta stă în grația livrească de a condensa liric mărunte nisipuri de aur mioritice". [1]

Pornind de la mitologia folclorică, de la texte vechi și de la motive culturale foarte diverse (mitologie clasică, pictură, teatru etc.), Emil Botta zămislește un univers utopic, populat de „vedenii" și himere. Acest univers îl întrepătrunde pe cel al realității concrete, ducînd la apariția unor texte de stranie expresivitate : „O arteră,/ un aerian bulevard./ Și la nr. 52/ sorb din cupa vieții și eu,/ necruțat de ani, de spate adus,/ sorb rar și visez/ și sînt altundeva,/ la polul opus./ Și visez Utopia/ și alte himerice./ Și parcă prind grai/ pereții smintiți,/ vedenii colerice." *(Egalii cu zero).*

„Chinuiți mi-s ochii/ de vedeniile,/ dezordonatele plăsmuiri ale minții" — spune într-un text *(Dormind)* acest autor la care se poate vorbi de un triumf al imaginarului asupra percepției senzoriale. În altă parte, poetul se simte pierzîndu-se „în realul lui imaginar" *(Apocrifele).* Prezența frecventelor aluzii la astrologie, magie, cititori în stele, horoscoape ș.a.m.d. arată credința artistului într-o *ordine* ascunsă a lumii, ordine a cărei existență o admiteau, pe urmele lui Swedenborg, și poeți precum Baudelaire sau Edgar Poe. Nu e vorba de misticism cum s-a insinuat cu răutate cîndva : Emil Botta se înscrie în categoria artiștilor moderni care refuză să creadă în destrămarea lumii, în ciuda alarmantelor simptome ale sfîșierii. Hugo Friedrich a vorbit cu dreptate despre un „creștinism în ruină". [2] Criticul german considera că simptomatic și depășind cu mult persoana poetului (era vorba de Baudelaire) „e faptul că intelectualul modern recurge la modalități vechi de gîndire, modalități care îi confirmă sfîșierea". [3] Înrudită sub acest aspect cu lirica baudelaireiană, poezia lui Botta are un aspect inițiatic, părînd, nu o dată, scrisă *ad usum delphini.*

Deplin individualizat după 1967, timbrul poeziei lui Emil Botta constituie un reper de neocolit pentru cei care abordează literatura română modernă. Această inconfun-

1 *Lectura poeziei,* Editura Cartea Românească, 1980, p. 108-109.
2 *Structura liricii moderne,* ed. cit., p. 420 ș.u.
3 *Ibidem,* p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

dabilă voce lirică denotă nu numai originalitatea „formulelor" artistice, dar și *diversitatea* poeziei române postbelice.

România literară, 15 martie 1984

[POEZIA LUI ROMULUS GUGA]

Iată-mă în situația nu tocmai invidiabilă de a vorbi despre poezia unui autor căruia nu-i cunosc decît... începuturile, adică cele două volume antume: *Bărci părăsite* (Editura pentru Literatură, colecția „Luceafărul", 1968) și *Totem* (Editura Cartea Românească, 1971). Am venit la simpozionul din Tîrgu-Mureș mai mult ca să ascult decît să-mi exprim opinia. Să cunosc amploarea reală a activității lirice a lui Romulus Guga, să citesc eventual versuri inedite și să aflu, poate, motivul abandonării poeziei în favoarea prozei și a dramaturgiei. Este vorba, se înțelege, doar de o impresie întreținută de viața „publică" a scriitorului sau, altfel spus, de viața cărților lui. Căci puținele inedite publicate în presa literară din ultima vreme au dovedit că nu se poate vorbi de o abandonare a poeziei, ci doar de amînarea celui de-al treilea volum de versuri.

Necunoscînd versurile postume, am redactat, practic, doar cîteva note preliminare la un studiu ce *urmează a fi făcut*, de mine ori de altcineva. Paginile de față sînt doar premisele unui *studiu de etapă*.

Una din problemele asupra căreia s-ar cuveni să zăbovim la acest simpozion este de a discerne măsura în care, ca poet, Romulus Guga a fost un *simptom* și măsura în care a fost *creatorul* unei voci lirice individualizate ori al unui univers inconfundabil.

La o vîrstă apropiată de poeții care „domină", astăzi, climatul nostru literar, Romulus Guga a fost, în anul debutului editorial, unul din simptomele convingătoare în privința modificărilor produse în mentalitatea artistică și în natura „tonului" liric.

Scanned with OKEN Scanner

Primul volum era un indiciu al restructurării imaginarului, lucru esențial, de vreme ce o atare metamorfozare precede întotdeauna revoluționarea expresiei poetice. Edificatoare sînt poemele *Tu, iarbă...* și *Iarna pe botul lor, roșie...*

Plasîndu-l pe autor în momentul debutului editorial iar nu în al celui publicistic (produs cu un deceniu mai devreme), vom semnala lipsa evidentă a versurilor programatice. În anii '50, o estetică de import impusese imperative extraestetice, generînd torentele de retorism și discursivitate în calea cărora se așezaseră, șovăielnic la început, poeții de la *Steaua* (de sub conducerea lui A. E. Baconsky). Amintesc acest lucru deoarece Romulus Guga a debutat la Cluj (e drept, în *Tribuna*), în perioada cînd *acolo* se publica poezie sustrasă, pe cît posibil, imperativelor momentului. După ce, la începutul anilor '60, se produsese descătușarea de canoane, poezia intrase pe făgașul firesc. Dar scriitorii pe care-i putem numi „din prima linie" păstrau încă — și era firesc să se întîmple astfel — înverșunarea polemică, vizibilă adesea în versurile lor. Autorii ce debutează editorial împreună cu Romulus Guga frapează prin *seninătatea creatoare*. Lupta (estetică) pentru nou (de fapt : pentru dezvoltarea normală, organică a literaturii naționale) fusese cîștigată și, pentru o lungă perioadă, polemica, doctrina și, în genere, încrîncenarea ideologică vor deveni apanajul prozei (îndeosebi) și al eseisticii.

Caracteristică reprezentanților „momentului '68" ai liricii noastre, seninătatea de care vorbeam o întîlnim și în lirica lui Romulus Guga. Atitudinea polemică lipsește, ca și raportarea explicită la contextul cultural. Într-un singur loc aflăm strofe ce ar putea fi interpretate ca metaforă a descătușării literare ce tocmai se produsese : „De-acum voi veghea pentru alte corăbii,/ Fără de mare e cu neputință de trăit :/ Voi scobi în lemn tînăr cu truda celor chinuiți/ O altă lume ce nu putrezește plutind./ [...] / Doar anii mei, în pumnul acela/ Mîhnit rămas din ardere ascunsă,/ Vor visa o mare nesfîrșită și/ Catarge." *(Bărci părăsite)*. Este vorba de o simplă metaforă, nicidecum de un program.

Simptomatică pentru „momentul '68" al liricii noastre este și influența lui Blaga, vizibilă în *Focuri sub zăpadă*, *Voica* și în finalul poemului *Se duce femeia aceasta*

Scanned with OKEN Scanner

pe zid (din „tripticul" *Sfînta Marie Albastră).* Se întrevăd și influențe ale unor colegi de generație deja afirmați la data debutului său editorial. Un curios „mélange" între factura lirică a lui Petre Stoica și cea a lui Marin Sorescu (balanța înclinînd spre primul) găsim în poemele *Zidul* și *În somn uneori.*

Vagi ecouri pot fi depistate și în al doilea volum *(Totem),* cu precizarea că vocea lirică este, de astă dată, deplin individualizată. Putem vorbi despre dezvoltarea personală a blagianismului (în poemele *Transhumanță* și *Un duh straniu umblă prin văzduh,* apogeul individualizării fiind atins în acesta din urmă) și a arghezianismului (în texte precum *Spațiu* și *Poetul e de-acum împrejmuit cu piatră).* Cum vedem, Romulus Guga a optat pentru acei clasici ai modernismului literar românesc aplecați insistent asupra întrebărilor existențiale.

Grăitoare pentru momentul literar în care s-a afirmat editorial (1968—1971) este și absența ludicului. Sînt prezente, în schimb, temele „mari", privite drept singurele „serioase" de orice ardelean curat: credința, iubirea, prietenia, existența. Apartenența la generație este indicată și de prezența unui clișeu utilizat abuziv: „nenăscuta nemoarte" *(Autumnală).* (În *Iarna sufletului* apărea „neplînsa viață").

Nepropunîndu-mi un studiu exhaustiv (iluzoriu, de altfel, în cazul necunoașterii operei întregi), nu voi continua notele despre aspectele simptomatice ale volumelor din 1968 și 1971, oprindu-mă, fugitiv, asupra modului în care scriitorul și-a individualizat vocea lirică.

În placheta de debut, el se dovedește un foarte interesant *poet al solidarității umane.* Ipostazele acesteia sînt multiple în placheta aceasta, căreia îi conferă o lăudabilă coerență. Ipostazele extreme sînt familia[1] și credința.[2] Trecerea între cele două ipostaze extreme este favorizată de unitatea organică a omenescului.

Solidaritatea îi apare poetului ca opusul uitării[3], iar arta ca manifestare a solidarității: „I-am zugrăvit pe cei adorați spre a ne aminti/ De ce eram odată cu dragostea, și tristețea,/ Cu întrebările noastre nenorocite, atît

1 *Părinții, Necunoscut.*
2 *Se duce femeia aceasta pe zid.*
3 *O altă lume.*

Scanned with OKEN Scanner

de uzate de parcă/ Ar fi fost înainte ca să le putem rosti...“ *(Sfînta Marie Albastră).* Ideea o reîntîlnim în poemele *Cîmp întins* și *Introducerea la ziuă.* În *Excursie în istorie,* spiritul apare din nou ca piedică în calea uitării.

Memorabile metafore ale solidarității umane sînt, în volum, *Dîmbul violet* (din poemul cu acest titlu) și copacul din *Dialog de toamnă.* Metafora solidarității naționale (și a continuității) o aflăm în poemul *Vine Ardealul.*

Tematica primului volum o regăsim în cel din 1971. Dacă în *Vis* este vorba de solidaritatea intelectuală [1], asupra căreia căzuse accentul și în 1968, în *Adiere* găsim o surprinzătoare solidaritate „senzorială“ parcă, în versuri cuceritoare prin simplitate : „aud oamenii cum alunecă/ ușor,/ ușor./ foșnesc pînă departe,/ blînzi și cruzi,/ învinși și-nvingători/ ca păsările, ca brazii,/ ca moartea,/ ca timpul.“

În acest volum, Romulus Guga este mai preocupat de întrebările existențiale. Fundamentală este, aici, problema *metamerfozării succesive a credinței,* de la gîndirea totemică pînă la abolirea credinței. Sînt sugerate etapele fundamentale ale credinței (totemică, elenă, creștină [2], shakespeareiană [3]), iar în *Suflet*-ul *de tablă* din titlul unui poem este creată o memorabilă metaforă a despiritualizării.

Definitoriu este poemul titular al volumului, unde rugăciunea este rostită de un om plasat în faza precreștină a civilizației. Aceasta și explică preferința lui Romulus Guga pentru arta „primitivă“ (vezi *Iarna sufletului)* și pentru mitologia „păgînă“ a grecilor *(Numai poarta cetății).* Se poate vedea aici un ecou al preocupărilor unor mari poeți interbelici (Barbu și Blaga) de a exploata liric fondul nostru necreștin.

Putem încheia acest succint studiu de etapă conchizînd că Romulus Guga interesează, ca poet, atît prin ca-

---

1 „...va veni atunci femeia pierdută să/ șteargă cu părul ei roșu tălpile crinilor/ reîntorși din bezna memoriei, strigați/ din uitare, iertați împreună cu ucigașii/ cei întotdeauna prezenți în răscrucile spiritului,/ în foamea istoriei, în pustiul iubirilor noastre.“

2 Memorabilă este interpretarea din *Blazon :* credincioșii se închină *întîmplării,* nu oamenilor. A se vedea și *Sufletul meu coborît în mare.*

3 Vezi poemul *Ofelia, Ofelia, mătasea broaștei.*

Scanned with OKEN Scanner

racterul simptomatic al versurilor sale, cît şi prin autonomizarea vocii lirice. Prin aceasta, el atrage deopotrivă atenţia istoricilor şi a criticilor literari.

Text nepublicat. Cuvînt rostit la Simpozionul „R. Guga" de la Tîrgu-Mureş, 1985.

TREI DECENII DE POEZIE

În seria „Poeţi români contemporani", Editura Eminescu publică o selecţie reprezentativă *(Catalogul corăbiilor)* din lirica lui Gheorghe Tomozei, cu o prefaţă de Nicolae Manolescu. Este o carte aniversară, realizată la împlinirea a trei decenii de la debutul editorial al autorului.

S-a întîmplat ca, în vremea cînd mă mulţumeam cu cititul, fără să fiu ispitit a-mi exprima opinia la sfîrşitul lecturii, numele lui Gheorghe Tomozei să-mi cadă frecvent sub ochi. L-am aflat, întîia oară, în manualul de limba română, sub versuri săltăreţe, pe care a trebuit să le şi recit la o serbare şcolară. Le trec sub tăcere, de vreme ce şi autorul lor o face. Mai apoi, licean fiind, mă încîntau tabletele zilnice de la rubrica „Filigran", în *Munca*. Tot pe atunci, prezenţa lui Gheorghe Tomozei la *Argeş* m-a determinat să mă abonez la revista care, în acei ani, nu avea nimic provincial (sau poate, cel mult, nobila modestie de a recunoaşte fără reţinere valorile autentice). Pot spune că acea strălucită serie a revistei piteştene a contribuit într-o bună măsură (alături de *Gazeta literară* şi de *Steaua)* la modelarea gustului meu. În acest caz, nu consider o întîmplare că prima recenzie pe care am publicat-o era despre o carte de Tomozei.

Catalogul corăbiilor poate fi asemuit cu celebra arcă a lui Noe, de vreme ce cuprinde eşantioane din aproape toate speciile poetice existente astăzi. La bordul „corăbiei" lansate de amiralitatea editurii Eminescu poţi întreprinde o călătorie, plăcută şi instructivă totodată, prin lirica românească postbelică, deoarece devenirea literară a lui Gheorghe Tomozei este simptomatică în privinţa mersului general al literaturii noastre contemporane.

Iniţiala încorsetare a lirismului în convenţii literare de import a fost vremelnică şi, din fericire, nu a afectat

Scanned with OKEN Scanner

structura intimă a artistului. Asemenea lui A. E. Baconsky, a avut curajul și luciditatea de a-și nega o parte din operă, gest imitat, ulterior, de mulți. Prima antologie „recuperatoare" (căci și cea pe care o comentez acum este așa ceva) a publicat-o în 1967 : *Altair*. Ruptura cu trecutul său literar a explicat-o în interviul acordat lui Adrian Păunescu : „După cîteva cărți tipărite am încercat o stare îngrozitoare de singurătate. În plus, eram cu totul nemulțumit de ceea ce scriam. Eram stăpîn cu precocitate, cu odioasă precocitate, pe «sculele» scrisului și devenisem un soi de funcționar liric. Îmi spuneam cu durere : confecționez cu emoția clientului !" [1] Încercarea de a părăsi „drumurile sterile" s-a manifestat, la început, printr-o „furie contestatară" [2] exercitată asupra propriei opere, lucru dovedit și de zgîrcenia cu care, în 1967 și, îndeosebi, în 1987, a reținut texte din primele volume.

În același interviu (p. 503), poetul își exprima convingerea că și Labiș, dacă ar fi trăit, „s-ar fi negat fertil". Ipoteza este plauzibilă ; ceea ce este sigur, în schimb, este că Tomozei însuși s-a negat fertil, contribuind în mod indubitabil la revigorarea poeziei românești din ultimele decenii.

Diversitatea modalităților poetice face dificilă încadrarea liricii lui Gheorghe Tomozei. Elementul definitoriu nu-l dă una ori alta dintre convențiile literare ilustrate de-a lungul celor trei decenii de creație, ci structura intimă a autorului. El ilustrează perfect constanta „alexandrină" a culturii, în accepțiunea pe care am precizat-o în comentariul critic din nr. 6/1987 al revistei noastre. Această constantă este absolut necesară dezvoltării normale a culturii, ea reprezentînd „suportul" pe care se asimilează cuceririle cele mai îndrăznețe.

Să notăm, dintru început, că structura de alexandrin nu l-a dus pe Gheorghe Tomozei la o lirică de factură clasicizantă ! El este un „alexandrin" al epocii noastre, ispitit, prin urmare, de experimentalism ; tocmai această neașteptată, la un creator de asemenea structură, ispită îl individualizează în cadrul constantei „alexandrine" a poeziei românești, în care mai pot fi citați, ca repere mo-

---

1 *Sub semnul întrebării*, Editura Cartea Românească, București, 1971, p. 505.

2 *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

derne, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Radu Stanca, Ştefan Augustin Doinaş.

Poetul are conştiinţa alexandrinismului, un catren publicat în 1980 fiind edificator în acest sens : „...Sînt doar un bulgăre de tină/ alexandrină,/ cu doar o spinare, sub ploi/ şi cu ochi numai doi...“ *(Doar)*. Ca majoritatea artiştilor moderni, Tomozei este obsedat de pericolul tautologiei, pe care încearcă să-l evite prin detaşare ironică : „Toate versurile care se vor mai scrie pe lume/ s-au scris./ Scriem numai versurile altora.“ *(Repetare)*. Să notăm că citatul este extras din volumul apărut în 1965, cînd estetica autorului era în curs de reelaborare. Sentimentul că totul s-a scris îl reîntîlnim în 1982 : „Sînt scriptorul. Chiar nimeni/ nu mai are nevoie de mine ?// S-ar zice că tot ce trebuia scris/ s-a scris...“ *(Scriptorul)*. În alte cazuri, tehnica modernă a intertextualităţii evidenţiază structura de alexandrin (conştient de natura lui) : „Mersul tău, dîră — singura —/ pe care merge personalul de Cîmpulung/via Goleşti. *Prin asta eşti celebră în Orient (s.n.)*/ Express şi în general în toate gările/ vechilor dirijabile unde schimbăm/ sărutările/ şi/ caii...“ *(Iubita din vacanţă)*. „Deturnarea“ ultimului cuvînt din celebrul vers bacovian („orient“ devine, din substantiv propriu, adjectiv calificînd expresul) implică, evident, complicitatea cititorului. La un alt vers bacovian se face aluzie în *Scrisoarea din 15 ianuar* (poemul final al antologiei), unde întîlnim deopotrivă un vers al lui Labiş şi un titlu de Nichita Stănescu.

Livrescul este inerent practicării poeziei (aceasta fiind obiectivarea unei *convenţii)*, modernă fiind tocmai *asumarea* fără regret a acestei condiţii. Motivul dominant în lirica lui Tomozei este cel al Cărţii. Fie-mi permis să citez integral *Sonetul bibliotecii*, din volumul *Gloria ierbii* (1975) : „Dorm în biblioteci ca în ospicii/ cărţi adorate, cărţile sublime/ pe-ascuns desfoliate, cu delicii/ de degete şi pleoape anonime.// Li se atîrnă lacăte-n tartaje/ cu-ncuietori subtile şi cu cheie —/ pîndite de slugoaie ucigaşe/ cu-adulmecări de carne de femeie.// Ofeliile cărţilor, nebune/ cernelurile otrăvite-şi schimbă/ şi literele-şi piaptănă-n lungi spasme,/ iar cariile, mori de-nţelepciune/ i-aşează Timpului ne-ndurător, sub limbă/ făina osului tău sfînt, Erasme.“ Ca un corolar al motivului amintit apare acela al Timpului, frecvent şi el

Scanned with OKEN Scanner

în lirica lui Tomozei : „Iarna-i tipografia infernală/ care celebre scrieri le combină,/ cartea de telefon cu cărți de vise,/ mersul dirijabilelor și anuarul/ liceului Ienăchiță Văcărescu,/ turistice prospecte din Ninive,/ romanțuri, drame sombre și sonete...“ *(Tipografia infernală).*

Coerentă și deplin individualizată, mitologia interioară a lui Gheorghe Tomozei a fost modelată, în chip determinant, de lecturile din Dosoftei, Mateiu Caragiale, Ion Barbu ș.a. De la cel mai ilustru tălmăcitor român al psalmilor a preluat nestemate lexicale, montîndu-le în giuvaericale cizelate îndelung, în gustul încărcat al timpurilor vechi. Atmosfera mateină este evocată în frumosul poem *Ora închiderii.* În nota (și în memoria) autorului *Isarlîkului* este scris *Sonetul lui Ion Barbu venit înainte de moarte la Cîmpulung.* Fantezia scriitorului străbate vremurile apuse, oprindu-se, adesea, în epoca fanariotă, oferind versuri cu sclipiri de purpură și moliciuni de catifea : „E-o iarnă ca pe vremea lui vodă Hangerli,/ scurtat de cap de fierul buzaților ceaușI,/ Flori sîngerii în vase se clatină, tîrzii,/ cu tremurate lujere spre uși/ și simt în pipa arsă tutunul picotind,/ de tomuri cînd m-apropii, solemne metereze/ din care poate umbre viclene se desprind/ cu săbii năzuind să mă reteze.// ...E iarnă doar și umbre ce mă-mpresoară, blînd,/ trecutul își păstrează în mine, ca-n nisipuri,/ furtunile albastre, mari focuri scăpătînd/ și împietrite chipuri./ Rădvan cu cerbi ca neaua-n decemvre de-aș avea,/ pe ulițele strîmbe, cu poduri și dugheni,/ printre năluci de arbori cu mine te-aș purta// în iarna ca pe vremea lui vodă Mavrogheni...“ *(Iarnu Bucureștilor).*

Gheorghe Tomozei gustă cu voluptate savoarea desuetudinii, unele versuri *(Amintirea robiei, Frica* ș.a.) amintind tehnica pe nedrept ignoratului Dimitrie Teleor, din *Sonete patriarhale.* Nărăvit în gustul colecționarului de vechituri prețioase (Cezar Bolliac le numea, cu un frumos teremen generic, „anticuțe“), Tomozei se joacă adesea mînuind în chip șăgalnic arhaisme. Alteori, evocarea trecutului este făcută cu malițiozitate : „Evlampii, esmeralde, lucreții, leonore, zulnii,/ marghiolițe, masinci, sărumîna vă zic :/ smarande, ilinci, constantine,/ pe păcătosul vostru logodnic iertați-l/ El v-a iubit pe toate și v-a adus inele/ în odăi cu filigene și șerbeturi,/ numai pe voi v-a iubit, frumoaselor/ și între un cadril și-o ga-

Scanned with OKEN Scanner

votă v-a dăruit coconi,/ portretele-s martore.../ E drept, ades v-a-nșelat, zicea că pleacă-n războiul/ de treizeci de ani cînd el se ducea în cel de o sută/ și după dueluri/ niciodată nu vă spunea cine-a murit,/ așa că uneori petrecea cu țiitoare-hangițe/ în vreme ce voi vă pomeneați în casă cu mortul." *(Amor de beizadea).* *

Un simptom de alexandrinism îl constituie și atenția pururi trează acordată semnificantului poeziei. Bun „meseriaș" al versului (încă, din vremea debutului), Gheorghe Tomozei realizează poeme memorabile. Topica este siluită în mod voit, artistul remarcîndu-se prin expresive dislocări sintactice: „Închizi gura. Asta înseamnă/ că stai s-adormi/ sub, din toamnă,/ fluturi enormi...// Ochii-i închizi. Se cheamă/ că nu-ți mai e foame/ de, din toamnă,/ uriașele poeme.// Somnul în mine răstoarnă/ nervura ce mă străpunse/ a, din toamnă,/ palidei frunze." *(Din toamnă).*

Structura de alexandrin nu exclude, automat, tentația spre experimentalism, ci doar o „temperează". Alexandrinii *nu declanșează* revoluții estetice, dar pot juca (așa cum este cazul lui Tomozei) un rol important în *impunerea* unei revoluții deja începute. Prin marea capacitate de senzualizare a livrescului, Gheorghe Tomozei premerge promoția „echinoxistă", în timp ce propensiunea spre ludic și unele experimente formale anticipă poezia „optzeciștilor" (un *Poem de amor* din volumul *Ninive* ne trimite gîndul la titlul unui mult comentat volum al lui Mircea Cărtărescu). Și totuși, el rămîne un reprezentant marcant al celei mai importante promoții literare postbelice, cuprinzînd autori născuți în deceniul al patrulea al secolului și care au debutat cu volume între anii 1956 (Nicolae Labiș) și 1964 (Marin Sorescu). Această excepțională promoție are meritul de a fi restabilit contactul organic cu marea tradiție poetică interbelică.

După un deceniu de reducere a poeziei la versificație, reimpunerea clasicilor modernismului poetic românesc echivala cu o salutară revoluție. Operînd cu termenii lui Blaga, putem spune că, asupra lui Gheorghe Tomozei, marii poeți interbelici au exercitat o influență „catalitică". Iată o probă a deplinei asimilări a „lecției" argheziene: „Sub litere-mi zace/ curte cu acareturi și

* Semnalez și *Villonescă*, 145-46 (adnotare marginală M.S.).

dobitoace,/ talpă de fîntînă/ cu apă bătrînă.// În umbra care eram/ iarba caută să-și facă hram,/ din lutul meu trecător/ fluturii-și fac țărîna, a lor.// Pîinea de-o pun sub cuțit/ se sparge ca o burtă de clopot plesnit/ din care toate lumile curg/ devălmășite-n amurg,/ curg cetățile/ cu lespedea și vietățile,/ pajiștile/ cu dragostile.“ *(Răsfrîngere).*

Blagian este remarcabilul poem *Fugă de mare* (publicat în 1964), în timp ce un text din anul următor *(Toamna se-nchide)* se înscrie în linia lui Fundoianu și a lui Ion Pillat : „La gura sobei albe ți-ar fi plăcut să stai/ în casa de făină, în casa de mălai,/ și-n soba de gutuie, cu mîinile smerite/ să șovăi să azvîrli icoane necioplite,/ să stai pe laviți, sîmburi de prună, de un veac,/ să ardă-n casă, galben, lumină de dovleac,/ de mîță să te-mpiedici, ca de-o cireașă veche/ și-odoarele, țesute și fără de pereche/ din scrinul care-ncape, întreg, într-o păstaie/ să le așezi, trezite, în colțuri de odaie,/ și să-ți aștepți nepotul, venind sub fagii uzi/ de ploaia care cade și tu să nu-l auzi,/ bunică ghemuită în coaja unei nuci/ și dusă din ogradă în cîmp fără uluci...“ Chiar dacă tonalitatea ne-o evocă pe cea din lirica autorilor amintiți, vocea lirică s-a autonomizat ; mai mult încă, autorul anticipă aici atmosfera din *Cîntecele naive* ale lui Emil Brumaru.

Sînt „recuperate“ și experimente mai recente, ce nu apucaseră să devină adevărată tradiție. Poemul *De-aș fi rege,* de pildă, pare o replică la cunoscutele versuri ale lui Radu Stanca.

Urmînd exemplul lui Ion Pillat, poetul a cultivat, în două volume *(Pasărea albastră* și *Ierbar de nervi)* poemul într-un vers, realizînd cîteva admirabile „definiții“ metaforice : „Cîmp ars, ucise ierburi și-n depărtări, fîntîni...“ *(Speranța) ;* „Izvorul lin presimte imensitatea mării...“ *(Poemul într-un vers).* Alteori, „definirea“ metaforică este înlocuită prin indicarea elementelor ce pot incita memoria în reconstituirea unui eveniment : „Mustrarea tatei, fata și cartea de algebră...“ *(Corigență).*

Foarte grăitoare în privința eforturilor comune ale reprezentanților promoției lui Gheorghe Tomozei de a depăși închistarea din anii '50 îmi pare înrudirea cu poezia lui Petre Stoica (de care tablourile critice de pînă acum îl despart categoric). Ea este evidentă în toate etapele creației lui Tomozei. Citez „probele“ cele mai conclu-

Scanned with OKEN Scanner

dente, indicînd în paranteză anul apariției în volum: *Mama* (1957) *Bodega donatorilor de sînge* (1975), *Geamantanul cu gutui, În casa bătrînilor, Calul din vis* (1977), *Megalopolis '78* (1978), *Ultimele știri din Paradis* (1980).

Raportarea la Nichita Stănescu s-a făcut cu prea multă insistență, încît nu văd rostul să o reiau acum. În cadrul generației sale, Gheorghe Tomozei a dobîndit, de multă vreme, profil distinct. În prefața antologiei, Nicolae Manolescu observă cu justețe că „personalitatea poetului apare acum deplin constituită și dacă mai simțim nevoia să pomenim, lîngă acela al lui Gheorghe Tomozei, nume ale altor poeți, aceasta nu are a face cu influența, ci cu afinitatea sau, cîteodată, cu pastișa conștientă, căci poetul nu se dă în lături nici de la jocul literar." (p. IX).

Originalitatea poetului se vede în suprarealismul ingenuu dintr-un poem precum *Galben, ora septemvrie* și, mai mult încă, în „explozia" imaginativă din *Suav anapoda;* este cultivat, în chip ironic, deci conștient, ilogismul, ocolindu-se alogismul promovat de avangarda „istorică". În prefața citată, Nicolae Manolescu a atras atenția și asupra originalității acestui „extraordinar poet de miniaturi lirice" (p. XIV).

În privința *selecției,* m-a surprins ignorarea plachetei *Atlantis* (1971) și puținătatea poemelor din cartea de debut *(Pasărea albastră,* 1957). Marea pondere (patru cincimi din volum!) o dețin poemele publicate între anii 1975—1985. Totuși, cred că faza „uceniciei" la clasici, relevantă pentru întreaga devenire a creatorului, merita mai bine reprezentată. Aș fi selectat, din cartea de debut, cel puțin încă trei poeme: *Au răsărit în toamnă trandafirii* (dezvoltare meritorie a facturii lui Dimitrie Anghel), *Cramă mănăstirească* și *„Adio la Tîrgoviște".* Acest din urmă poem este mai apropiat de... Ion Pillat decît de Grigore Alexandrescu: „Așa precum în basme s-a stins cenușăreasa,/ copilăria-mi toată s-a risipit pe-aici,/ și recunosc — uitată — grădina mea și casa/ și o fereastră-albastră cu perdeluțe mici." Strofa imediat următoare este scrisă în nota simboliștilor: „Peste orașul nostru cu caterinci și vinuri,/ ca o pecete veche pe-un pergament de lut,/ era mîhnita pace a vechilor ruinuri,/ havuz din care vlagă cinci secoli au băut". Această timpurie aglutinare de influențe diverse denotă o mare dis-

Scanned with OKEN Scanner

ponibilitate în asimilarea creatoare a convenţiilor literare existente.

Este curios că poetul nu a antologat versuri din *Atlantis*, unde ingenuitatea redobîndită prin poezie produce, la lectură, efect seducător: „De ce în filmele cu Stan şi Bran/ cele mai dragi şi cele mai nătînge,/ cele mai vechi şi mai de porţelan/ copiii rîd iar bunicuţa plînge ?// De ce cînd vine dintr-alt film, un nene/ şi dă în Bran al nostru aş vrea să-i rup,/ ca pe-un ghidon, mustăţile viclene/ şi-apoi pe Bran să-l mîngîi şi să-l pup ?“ *(Stan şi Bran)*. Memorabile sînt, în aceeaşi plachetă, poemele *Călătoriile, Sinbad, Nemo*. În ultimul, propensiunea spre ludic este mai pronunţată, concretizîndu-se în creaţii lexicale de efect.

Nu absenţele din antologie mi-am propus să le analizez, însă, ci prezenţele. Dintr-un motiv lesne de înţeles (orice autor crede cel mai mult în ceea ce face *acum)*, Gheorghe Tomozei a oferit publicului în primul rînd poeme din ultimul deceniu. Spaţiul mă împiedică să analizez pe larg realizări incontestabile. Mă gîndesc, de pildă, la superba evocare a insulei Ada Kaleh *(Un dor)*, la *Sonetul colindului* (raportabil la un tot atît de frumos poem: *Fără copii)*, la insolita „ars poetica“ intitulată *O haltă din Mersul trenurilor* şi la tulburătoarele obiectivări ale tensiunii existenţiale din volumul *Ierbar de nervi*.

Publicat parţial în *Viaţa Românească*, nr. 9, sept. 1987.

ASALTAREA LOCOMOTIVEI CU ABURI

Conţinînd şi poeme ce-mi erau cunoscute, recentul volum publicat de Traian T. Coşovei m-a obligat să scot din raft cărţile-i anterioare şi să le parcurg. Înainte de a doua lectură (întotdeauna mai profitabilă pentru critic decît cea dintîi), ochii mi-au căzut pe coperta volumului colectiv *Aer cu diamante* (1982). De pe o de mult dezafectată locomotivă cu aburi, evocîndu-mi mirosul de cărbune ce-mi plăcea nespus în copilărie (căci îl simţeam numai cînd făceam călătorii) şi pompele de apă rămase prin gări ca imense piese decorative, ne privesc patru băieţi foarte tineri. Sînt, în ciuda vîrstei — pe

care nu le-o estompează mustățile, nici măcar barba și ochelarii celui mai înalt —, siguri pe ei trei, părînd hotărîți să schimbe lumea. Doar Ion Stratan are o mină mai blîndă ; și nu numai pentru că e singurul neechipat în blue-jeans... Ceilalți (purtînd umilul element vestimentar ce avea să confere numele mult comentatei promoții literare) par mult mai încrezători. După privirile hotărîte îndreptate spre aparatul de fotografiat, te-ai aștepta să pună în mișcare bătrîna locomotivă. Șina este năpădită de buruieni, mai viguroase decît rugina în imobilizarea colosului de metal. O plantă semănînd a ferigă acoperă o parte din roata a doua, prima fiind și ea năpădită de frunziș.

De ce au ales cei patru poeți această fotografie pentru cartea editată în regie proprie ? Ilustrația are semnificația unui poem. Sau, mai bine zis, oferă sugestii la fel de numeroase ca poemele scriitorilor sprijiniți de cazanul de aburi.

Mai firesc ar fi fost ca un Petre Stoica, bunăoară, să se fi fotografiat pe o atît de decorativă locomotivă. Și totuși, n-a făcut-o el, ci Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru și Ion Stratan. Lucrul nu este deloc întîmplător. Ei *asaltează* locomotiva ; este gest de luare în posesie, nicidecum evocare ! Nu altfel au procedat cu poezia dinaintea lor. Fotografia devine grăitoare tocmai prin sugestiile oferite în ceea ce privește atitudinea tinerilor autori față de tradiție. Nu este simplă insurgență strengărească, motivabilă prin vîrstă, cum s-a insinuat, ci expresia unei schimbări profunde. Recenta carte a lui Traian T. Coșovei stă mărturie.

Poetul are sentimentul că trăiește într-o vîrstă tîrzie a culturii, „cînd totul a fost spus, totul gîndit“ *(Șine de tren — vieți paralele)*. Pericolul tautologiei este coșmarul tuturor creatorilor cu adevărat moderni. Și trebuie subliniat faptul că promoția '80 nu este un cor omogen, avîndu-și deja reprezentanți cu individualitate pronunțată. Traian T. Coșovei este unul dintre „soliștii“ de primă importanță ; el rămîne în egală măsură un exponent al poeziei tinere, recentu-i volum fiind foarte valoros și sub acest aspect.

Îl deosebește de colegii de promoție *discreția polemică*. Practic, fiecare text al său constituie un asalt : al vechiului. Dar mijloacele diferă mult față de cele folo-

Scanned with OKEN Scanner

site de Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Alexandru Mușina, mult mai radicali în ironie. Fotografia amintită la începutul însemnărilor de față îmi revine insistent în minte. Traian T. Coșovei nu-și propune să întoarcă roata istoriei. Nu vrea să repună în circulație locomotiva cu aburi. Dar *nici nu o contestă !* O asaltează pur și simplu spre a o cuceri și a o integra propriului „domeniu". Este o atitudine post-modernă tipică, presupunînd *asumarea* vechiului. Nerămînînd la stadiul de simplă replică (ceea ce ar fi fost facil), poemul se autonomizează estetic. Aceasta nu înseamnă, firește, că replicile explicite lipsesc. Dar ele nu sînt dominante.

Întîlnim enunțuri parodice și procedee urmuziene (grăitoare sînt sticlele „golite de sens" din poemul *Cineva mă privește).* Mijloacele preluate din literatura anterioară și replicile sînt ușor depistabile și nu catalogarea lor mă preocupă aici. Mai importantă decît polemica fățișă cu structurile și convențiile (în genere este persiflată „strategia" retorică) existente este faptul că asistăm la o restructurare a imaginarului. Autor reprezentativ pentru poezia tînără, Traian T. Coșovei ne prilejuiește o privire de ansamblu asupra promoției scriitoricești din care face parte. Eforturile de a o reduce la experiențe literare de import sau la epigonism sînt vane. Căci avem în față altceva decît experimentalismul avangardei „istorice".

Metafora din titlul volumului este elocventă în privința felului de înnoire vizată de Traian T. Coșovei : recurența nu exclude schimbarea. Revenind periodic, cometa Halley nu întîlnește aceleași realități și, mai ales, nu este contemplată de (cu) aceiași ochi. Între ultimele două treceri ale cometei pe lîngă Terra s-a parcurs, în literatura română, drumul de la Dimitrie Anghel și St. O. Iosif (primii care dedică versuri cometei, în *Caleidoscopul lui A. Mirea)* la Traian T. Coșovei și Mircea Cărtărescu. Mai mult decît cometa interesează contemplatorii ; între amintiții poeți de la începutul veacului pînă la promoția '80, literatura noastră a străbătut drumul de la originile șovăielnice ale modernismului pînă la postmodernism.

Epoca noastră seamănă, într-un fel, cu începutul secolului, cînd se înregistra un decalaj evident între imaginar și structurile retorice (încă) în vigoare. Trăim în faza incipientă a noii structurări a imaginarului. Simp-

Scanned with OKEN Scanner

tomatic în recentul volum al poetului este motivul *trecerii*: „Poate că lumea asta nu e decît o sîrmă/ traversată de întunericul înghețat al stelelor, —/ un cablu prin care trecem din glasul cuiva spre altceva./ O șoaptă implorînd la urechea fierbinte a razei.../ Un strigăt strivind membrana urlașului microfon al nopții.“ *(Noapte cu buzunarele pline de pietre)*. Poetul este atras de inefabila legătură între „mîine“ și „ieri“ *(Fir nevăzut)* și, mai presus de toate, de realitățile încă nenumite: „S-a întîmplat ceva — care nu e nici bine nici rău,/ ceva ce nu are nume —/ îi vor da un nume mai tîrziu zeii“ *(Un țărm prea îndepărtat)*. Și iarăși: „Acolo a țîșnit din spumă ceea ce nu are nume,/ întruparea neliniștii, cea care surîde de una singură“ *(Pictură naivă)*. Conștiința că trăiește un moment de tranziție este tonifiantă, apărînd ca o contrapondere a coșmarului tautologiei.

Anihilarea memoriei este săvîrșită, lucid, în scopul descoperirii pe cont propriu a lucrurilor esențiale: „De-aici memoria răsucește lingurița de ceai/ ca pe arcul unui ceas ce, alergînd, redescoperă timpul“. *(Noapte cu buzunarele pline de pietre)*. Ispita vieții adamice este generată de apăsarea unei memorii prea încărcate. Ca toți poeții importanți din promoția lui, Traian T. Coșovei refuză evocarea. Locomotiva cu aburi este descoperită ca element pur decorativ, nu ca incitator al memoriei. Grăitor este începutul poemului *Vechea terasă de vară*: „Din vechea terasă de vară n-a mai rămas nimic, —/ doar scaunele de nuiele,/ pe care se rezemau șuții trecîndu-și metalul dintr-un buzunar într-altul,/ au încălzit soba de fier a unui sfîrșit de toamnă./ Doar băieții de ziare fluturînd/ smulgîndu-și carnea albă, proaspăt tipărită din șold/ plimbă și acum un bidon cu gaz peste hîrtiile amintirii“. Esențial, ultimul vers citat indică refuzul nostalgiei și voluptatea cufundării depline în prezent. Poetul vorbește despre „un sfîrșit de secol frumos“ *(Una, două sau poate chiar trei fantasme)* și „pactizează“ deplin cu timpul în care trăiește, chiar dacă citează (în *Peron*) dictonul: „C'est une trahison de pactiser avec le siècle“.

Începutul poemului *Rostogolire de pietre* indică foarte clar atitudinea artistului: „Nici un fel de amintiri ale trupului./ Numai osul de zăpadă al clipei de acum curățat de carnea memoriei, —/ numai prezentul care se scrie singur cu o mie de brațe.“ În alt loc se vorbește despre

Scanned with OKEN Scanner

„Viață în mărime naturală“ *(Între mătăsuri)*. Autorul se înscrie în direcția whitmaniană (vitalistă, depoetizantă, cultivînd „prozaismul“ și discursivitatea șocantă) a poeziei moderne. În această direcție, se părea că drumul fusese încheiat odată cu impunerea tehnicii „inventarelor“ poetice. Iată însă că restructurarea imaginarului a dus la cristalizarea unei noi mitologii. Ca în poemul amintit al lui Traian T. Coșovei, zeii n-au încă nume și, probabil, nici nu sînt zei. Dar mitologia încă nenumită îl face pe poet să depășească faza simplei consemnări a perceptibilului (tehnică revoluționară în urmă cu decenii) și să ofere viziuni adesea fascinante. Memorabilă este imaginea lacului înghețat cu patinatori cu tot, în acest început de poem : „S-ar putea să exiști/ în noaptea asta, într-un glonte tras în camera memoriei.// Cu o sută de chipuri/ ai putea să privești oglinda în care timpul// e-un lac înghețat cu patinatori cu tot, —/ un oraș luminat de țiglele electrizante ale pisicilor de pe acoperișuri.“ *(Noapte cu buzunarele pline de pietre)*. Mai puțin ancorat în cotidian decît Mircea Cărtărescu sau Alexandru Mușina, Traian T. Coșovei se arată preocupat de *Conectarea la Univers* (titlu emblematic pentru mentalitatea creatorului). „Mitologizarea“ cotidianului, privirea printr-o lupă vizionară îl individualizează pe poet în cadrul promoției '80.

Cu toate acestea, ar fi greșit să se înțeleagă de aici că implicarea în prezent ar lipsi ; ea este însă mai mediată decît în cazul lui Cărtărescu ori Mușina. Aluziile sînt la Coșovei condimentul, nu substanța poeziei. Tocmai de aceea ele atrag atenția : „O mamă, viața mea va trece învățînd limbi străine cîntînd ?“ *(Fir nevăzut)*. În ciuda amintitei discreții polemice, volumul *În așteptarea cometei* este foarte implicat în actualitate. Putem distinge chiar un caracter programatic ; nu atît de pronunțat ca la Magdalena Ghica, bunăoară (cea din *O, generația mea)*, dar foarte subtil. Un vers din *Alte amintiri din copilărie* („ironia, o frază de dînșii inventată“) trimite clar la Eminescu. După ce acceptăm că referentul este, aici, celebrul vers din *Împărat și proletar*, nu putem evita întrebarea : este o simplă parodie gratuită ? Răspunsul corect îmi pare : este *și* parodie. Dar replica are o bătaie lungă ; e un protest implicit la adresa celor care au redus poezia unei întregi promoții scriitoricești la zeflemea. Căci nu-

Scanned with OKEN Scanner

mai în acest sens ironia este o „frază" inventată de „dînșii" (se știe cine erau aceștia în versul eminescian...)

Atari interpretări pot fi contestate atîta vreme cît subiectul liric are, la Traian T. Coșovei, conștiința că este simplu personaj (vezi finalul poemului *Pinocchio, sau pădurea de arbori de cauciuc*). Nu insist în această direcție' dat fiind că detectarea aluziilor nu înlesnește sondarea universului liric. E preferabil să citez acest frumos vers din *Rostogolire de pietre*: „Strigăt înghițit de un cîntec, cîntec devorat de tăcere". Tăcerea apare aici drept prezență agresivă, acaparatoare, asemenea pustiului bacovian, a cărui înaintare este o perpetuă amenințare pentru așezările omenești.

Volumul cuprinde poeme antologice, denotînd un poet ajuns la maturitate: *„Pictură naivă, Fir nevăzut, Robinson, După douăzeci de ani, Poemele siameze (III)*. Aflat la a șasea prezență editorială, Traian T. Coșovei nu mai este o speranță, ci o certitudine a poeziei contemporane.

Viața Românească, nr. 2, februarie 1987

LIRICA LUI PETRE STOICA

Între literații noștri de azi, Petre Stoica este unul dintre puținii cu *aură* de poet, în sensul că, întîlnindu-l pe stradă, recunoști imediat artistul din el. Boem de modă veche, iubește eleganța și podoabele vestimentare. Lanțul ceasornicului este decorat cu monezi vechi, iar amuleta atîrnată de gît amintește călătoriile poetului. Pe măsură ce firele negre se răresc, barba devine tot mai decorativă conferind feței aspectul „retro" inconfundabil. O imensă geantă de piele, invidiată de mulți, este mereu doldora de cărți și discuri.

În jurul scriitorului trecut prin multe — și bune și rele — s-a creat o adevărată legendă, bogată în elemente burlești, extravaganțe și picanterii memorabile. Grație lui, Bulbucata a dobîndit profil distinct pentru mulți literați contemporani, concurînd Mogoșoaia, Snagovul și Comana. N-aș aminti acest lucru dacă satul ilfovean n-ar fi fost integrat universului liric zămislit de poet. Cînd se va

Scanned with OKEN Scanner

scrie, biografia lui Petre Stoica va fi un best-seller. Tot ce-a abandonat în viață — Banatul, Bulbucata, pipa, iepurii, iubirile — a zidit trainic în poezia lui. Plină de farmec și mereu imprevizibilă, prezența umană o completează armonios pe cea strict literară, concurînd-o în ceea ce privește originalitatea. La Viena mi-a fost dat să aflu că unui bun prieten de acolo i-a cerut, cu ani în urmă, o roată de roabă. Poet și el, austriacul i-a adus, spre stupefacția vameșilor, o roabă întreagă. Pur și simplu!

Mi-am permis includerea acestor rînduri dat fiind că o antologie recent apărută (*Suvenir*, în colecția „Cele mai frumoase poezii") prilejuiește o privire de ansamblu asupra unuia din cei mai importanți poeți contemporani. La trei decenii de la debut, putem judeca rolul jucat de Petre Stoica în procesul de modernizare a liricii noastre și influența exercitată de el asupra poeților tineri. Antologia de la Editura Albatros oferă un minunat prilej de „bilanț" asupra unei opere impunătoare prin calitate și, deopotrivă, prin cantitate. Bilanț provizoriu, se înțelege, de vreme ce poetul continuă să-și înnoiască mijloacele de expresie și temele.

Modul de întocmire a antologiei reliefează constanța valorică. Din cele optsprezece volume de versuri publicate pînă astăzi, Petre Stoica a reținut texte din șaisprezece. A omis numai volumul de debut (*Poeme*, E.S.P.L.A., 1957) și unul din 1970 : *Orologiul*. Mi-am întocmit o listă de titluri care ar fi meritat cu prisosință să figureze aici (mă voi referi la ea în analiză). Nu văd însă ce s-ar fi putut scoate din selecția pe care o am în față! Așa că eventualele reproșuri nu-l privesc pe antologator, ci — cel mult — pe cel care a stabilit amploarea fizică a cărții.

Fiind unul dintre promotorii depoetizării în lirica noastră postbelică, Petre Stoica nu este, totuși, recunoscut ca șef de școală. Pentru că „elevii" (și există destui!) nu pot fi mulțumiți de absența „agresivității" doctrinare a predecesorului cu care sînt contemporani. Lirismul său devine tot mai pronunțat într-o vreme în care excesele depoetizante se înmulțesc. Iată-l pe acest autor care, cum singur spunea undeva, a fost mereu „în divorț cu tradiția" (*Amintirile unui fost corector*, p. 89), dovedindu-se reticent și față de o tradiție la cristalizarea căreia a contribuit din plin. Originalitatea poeziei de *astăzi* a lui Petre Stoica vine dintr-un ciudat (la un eretic) soi de

Scanned with OKEN Scanner

conservatorism. Așa cum poeți moderni în structură, precum Philippide ori Voiculescu, n-au abandonat vechile convenții prozodice, Petre Stoica se încăpățînează să rămînă liric. Poezia lui este, prin aceasta, mai apropiată de omenesc, distingîndu-se prin căldură, într-o vreme a experimentelor cvasi-inginerești. Și iată cum, paradoxal, un poet se remarcă *astăzi* prin ceea ce părea desuet *ieri* !

Prin repunerea lirismului în drepturile uzurpate de „iconoclaștii" de ultimă oră, Petre Stoica poate părea tradiționalist, ceea ce ar fi o mare eroare. El este insurgent în cadrul unei tendințe... reformatoare, pe care continuă a o ilustra cu strălucire. Modernitatea poemelor lui este evidentă în modul construirii metaforelor, în discontinuitatea discursului liric, în surprinzătoarele dislocări sintactice ș.a.m.d. Spre a convinge de aceasta, o cît de rapidă situare în devenirea poeziei noastre moderne se impune.

Odată cu apariția *Literatorului* și cu impunerea primilor poeți ieșiți din „mantaua" lui Macedonski, s-a conturat în poezia românească polaritatea (existentă și astăzi) între poezia tradițională (conservatoare) și cea reformatoare. În cadrul celei din urmă, am distins, cu alt prilej, două orientări : una baudelaireiană (estetizantă, lărgind sfera poeticului prin „poetizare", a „urîtului" chiar) și alta whitmaniană, cultivînd „prozaismul", discursivitatea șocantă, arbitrarul, „inventarele" ; este o direcție antiestetizantă, în care viața este preferată artei, vitalismul atenuînd estetismul (fără a se renunța — mai e nevoie s-o spunem ? — la o estetică).

Am apelat la numele lui Baudelaire și Whitman nu pentru a sugera vreo influență directă (improbabilă, cel puțin pentru faza de început a modernismului poetic românesc), ci pentru a încadra poezia noastră în devenirea celei universale. Petre Stoica se numără printre reprezentanții definitorii ai direcției whitmaniene. Apărută în preajma primului război mondial (întîile texte aparțin lui Felix Aderca și Ion Vinea), această direcție a poeziei românești s-a cristalizat în perioada interbelică, promotorii cei mai intransigenți dovedindu-se reprezentanții avangardei „istorice". Orientarea marca, înainte de toate, o reacție antiretorică. La fel se va întîmpla după al doilea război mondial, cînd triumful temporar al retorismului va primi o subtilă — dar extrem de eficientă — replică

Scanned with OKEN Scanner

prin cultivarea polemică a discursivității. Meritele în această privință revin grupului de poeți lansați de A. E. Baconsky în *Steaua* deceniului șase. Acuzată, în epocă, de „evazionism" (cu toate că era direct *implicată* în procesul de adevărată revoluționare a literaturii !), o atare poezie s-a impus definitiv în deceniul al șaptelea, cînd modernismul lui Petre Stoica s-a și radicalizat.

Originalitatea vine din absența obedienței față de convențiile literare existente, chiar cele ale poeziei moderne agreate de scriitorul nostru. Insolit este, la el, raportul între prozaismul aparent și poetizare, altfel spus între „strategia" retorică adoptată și criteriul poeticului. Descoperind „miracolele" cotidianului, Petre Stoica marchează o etapă importantă în istoria „poetizării," specifică orientării baudelaireiene a poeziei moderne. Dar „strategia" retorică adoptată este cea a evitării retorismului (prozaismul aparent merge pînă la consemnarea de „inventar"). Arbitrarul este iluzoriu, Petre Stoica recîștigînd pentru tendința whitmaniană ceea ce fusese, în bună măsură, pierdut : lirismul. El revigorează astfel tendința ce părea a nu depăși stadiul experimental ! Este un merit excepțional, explicînd influența (relevată în prefața lui Gheorghe Grigurcu) exercitată de Petre Stoica asupra tinerilor poeți. Pentru promoția lui Traian T. Coșovei, Mircea Cărtărescu și Alexandru Mușina, Petre Stoica reprezintă un „ferment" creator de primă importanță. Nu spun „model" spre a nu se înțelege că ar fi vorba de epigonism. Grupul de poeți de la *Steaua* perioadei în care A. E. Baconsky conducea revista a impus o *atitudine lirică* (deci mult mai mult decît un model scriitoricesc), al cărei reprezentant definitoriu s-a dovedit, în timp, Petre Stoica.

Și fiindcă am vorbit despre modele, este cazul să înlăturăm o veche prejudecată ce însoțește imaginea liricii sale : aceea a influenței (neasimilate, se insinuează uneori) poeziei germane. Impunerea prejudecății se explică lesne prin activitatea de traducător a poetului și este creația semidocților care au citit poezia germană *numai* în tălmăcirea lui... Petre Stoica. Afinitățile sale cu poezia unui Ernst Stadler, bunăoară, sînt certe, fără a se putea vorbi de o influență directă a poetului german. S-a întîmplat lucrul curios ca unul din marile merite ale omului de cultură să fie remarcat ca... reproș. Petre Stoica este o voce lirică originală, ireductibilă la un model preexistent.

Scanned with OKEN Scanner

Reprezentantivă pentru ansamblul creației autorului, recenta antologie evidențiază patru etape parcurse, pînă acum, de lirica sa.

Începuturile stau sub semnul poeziei aparent descriptive ; este exploatată în mod constant savoarea desuetudinii și se conturează deplin mitologia interioară, inconfundabilă. Volume reprezentative sînt *Miracole* (1966), *Arheologie blîndă* (1968), *Bunica se așează în fotoliu* (1972), apogeul acestei faze fiind atins de *Sufletul obiectelor* (1972). Interesul poetului nu merge spre reconstituirea trecutului, ci spre obiectivarea în scris a atitudinii actuale față de trecut, din care au rezistat cîteva obiecte și amintiri; disparate, unele și altele. La un loc, ele pot fi asemuite cu cioburile din care arheologii de profesie reconstituie o amforă, umplînd golurile cu gips; autorul *Arheologiei blînde* nu completează nici un gol, ci îl subliniază, atrăgînd atenția asupra lui (ceea ce, involuntar, fac de altfel și arheologii...). Titlul este evident înșelător : de ce „arheologie" ? Căci volumul conține obiectivări ale stărilor afective de acum, priviri mucalite asupra unor obiecte devenite, azi, nefuncționale. Savoarea desuetudinii este gustată cu voluptate. În epoca înregistrărilor pe bandă magnetică, gramofonul dobîndește valoarea decorativă, iar sunetul lui, timbru particular. Ieșirea din uz conferă savoare, ca și în cazul vechilor letopisețe.

Eșantioane de realitate sînt prezentate în voită dezordine : „Potcoave, saci cu pene/ sticluțe cu etichete Diana, Carmol,/ roata de tors a bunicii, străpunsă/ de carii flămînde.// Printre ele, cu mîndria pierdută,/ stă gramofonul ; în pîlnia sa/ păianjenul/ își desfășoară bobina.// Iată și lampa cu petrol/ orbită de lumina cerească/ a becului electric". *(În pod)*. Se remarcă raritatea verbelor. Uneori enunțul este exclusiv nominal : „Ferestre înghețate, vîntul/ cu paie și pene de vrabie/ în dinți. În odăile goale/ fotografii (de nuntă, de moarte)/ înrămate/ cu păianjeni uscați. Gutui/ putrezite. În fiecare prag/ urmele pașilor : steme/ de-amurg". *(Casa de demult)*.

Criteriul poeticului este, aici, sugestia. Textele cer efortul fenomenologic al lectorului. Unul din simptomele „depoetizării" din arta modernă a fost mascarea fondului temperamental și a emoției, evitarea expresiei nude a sentimentului. Au existat numeroase căi, Petre Stoica

Scanned with OKEN Scanner

optînd pentru cea a notației. Dar aceasta nu este dublată de o de-liricizare. Petre Stoica rămîne atașat încă asocierii poeziei cu lirica. *Își cenzurează, fără a-și reprima, lirismul.* El face parte din vîrsta lirică a poeziei, în ciuda faptului că se înscrie în tendința depoetizării. Literatura lui (chiar proza din *Amintirile unui fost corector)* mai este lirică în sensul vechi, acceptînd biograficul și punînd preț pe subiectivitate, deși efortul de obiectivare a început prin notarea aparent detașată a elementelor disparate.

Există în *Melancolii inocente* (1969) unul din cele mai frumoase poeme scrise de Petre Stoica: *Registre.* Efectul vine aici din aglomerarea consemnărilor: „Nașterea mea e trecută-n registru/ botezul meu e caligrafiat și el în registru /.../ furînd cîndva un trandafir pentru tine/ am fost pedepsit și trecut în registru /.../ fiul nostru: trecut și el în registru/ *mereu și mereu Petre Stoica prezent în registre :/* pentru boli pentru gînduri pentru atîtea și-atîtea/ datorii neachitate la timp". Curios este că exasperării exprimate în versul pe care l-am subliniat i se „răspunde" printr-un insolit... registru care este, privită global, opera poetică a autorului. Dezgustat de prea numeroasele registre existente, el adoptă convenția ce atribuie poeților rolul de a inventaria ceea ce merită interesul nostru; altfel spus, de a întocmi, din perspectivă lirică, registrul universului. Registre însă, nu cronici!

Cronici au scris, aparent, prozatorii; sau, cel puțin, unii dintre ei. Spre deosebire de aceștia, poeții au apelat la selecție (bine ascunsă sub masca notării arbitrare), la eșantioane de realitate, notate în dezordine. Originile strict literare sînt relativ îndepărtate; maniera a fost validată estetic și în domeniul artelor plastice, prin moda acelor cunoscute „objets trouvés" expuse de Marcel Duchamp.

Pînă în 1972 exista, *in nuce*, și poezia ulterioară a lui Petre Stoica, organicitatea universului liric neputînd fi pusă la îndoială. Etapele următoare le-am distins ținînd cont de dispunerea prioritară a accentelor. O primă mutație iese în evidență începînd cu volumul *Trecătorul de demult* (1975). Poezia este mai pronunțat modernă, mergînd spre tehnica „inventarului". Enumerarea ia locul evocării, atitudinea lirică fiind doar implicită. Texte tipice găsim în volumul *Un potop de simpatii* (1978): *Pe aici...*

Scanned with OKEN Scanner

Bătrînii satului, *Copiilor*, *Bufetul seara*. Acumularea de elemente ale traiului zilnic (Banatului natal i s-a substituit cîmpia valahă adoptivă, fără ca mitologia interioară să se transforme radical) se face în chip şăgalnic (tipic este poemul *În autobuz*). Ironia lui Petre Stoica este blîndă, niciodată corozivă. Ea motivează şi accentele „suprarealiste" care încep să iasă în prim plan, subliniind caracterul ludic al enumerării.

O a treia etapă de creaţie este inaugurată de volumul *Copleşit de glorie* (1980), unde aspectul ludic este mult mai pronunţat. O scurtă autoprezentare sună astfel : „Sunt de statură potrivită port barbă/ şi am o concepţie de viaţă perfect asamblată/ ceea ce înseamnă că îmi plac gogoşarii în oţet/ şi mai cu seamă îmi place să vă pun sub nas/ adevăruri pline cu praf de strănutat." *(Semnalmente)*. Poetul imaginează interviuri seducătoare prin gratuitate, scrie scrisori, ţine jurnal şi, mai ales, dă sfaturi (mult mai multe decît a antologat în *Suvenir !*).

O nouă etapă de creaţie pare a marca poezia cea mai recentă a lui Petre Stoica. Ludicul s-a estompat vizibil, ca şi gratuitatea textelor. Definitoriu pentru acest stadiu este poemul *Mai citiţi-mi un vers* din volumul *Întrebare retorică* (1983). Imaginea livrescă a poetului romantic, fluturîndu-şi, beat de rouă, pletele în vînt, apare ca simbol al sensibilităţii mult atrofiate în lucida epocă modernă : „Acum/ uşile se deschid prin apăsare de buton/ secolul aleargă pe patine cu roţi/ şi suflă prin nările reactoarelor atomice/ unde-s poeţii romantici ?/ foarfeca vîntului le-a tăiat pletele lungi/ lemurii le-au stins făcliile// îndărătul uşilor e iarnă/ e-un continent în care litera îngheaţă/ şi cuvintele se dilată pînă pleznesc// unde-s poeţii romantici ?" Poetul nu vizează aici, cum s-ar părea („mai citiţi-mi un vers/ cu arome de sulfină şi miere") savoarea desuetudinii, ci o formă de lirism reflexiv, foarte pronunţat în versul final : „omul a lunecat din univers".

Blîndul poet din culegeri precum *Melancolii inocente* şi *Sufletul obiectelor*, bărbosul utopic şi tandru care se juca enumerînd vechiturile din pod şi reconstituind universul mirific din vechea ogradă, cu acareturi din Banat, este acum mai implicat în problemele grave ale contemporaneităţii şi preocupat îndeosebi de cea a posibilei dezumanizări prin excesivă tehnicizare. Omul însuşi care sem-

Scanned with OKEN Scanner

nează versurile a devenit parcă mai tăcut, mai grav, propensiunea spre ludic estompîndu-se în favoarea unei implicări directe : i se întîmplă mai rar să rîdă senin și, cînd nu e tăios (are acel soi necesar de răutate capabil a descumpăni forța agresivă a confraților lipsiți de talent), se cufundă într-o tăcere melancolică, pe care i-o tulbură numai amintirea marilor lui prieteni dispăruți. Un *moto* din Ernst Jünger („Sie kennen weniger Bäume als Automobiltypen") nu este ecoul vreunei mode ecologiste venite de aiurea, ci o tristă constatare ce întărește melancolia poetului nostru. Tema o regăsim în laconicul text (neantologat pînă acum) purtînd amintitul *moto* : „Cunoașteți mai multe tipuri/ de mașini decît soiuri de păsări/ îmi spune în șoaptă vîntul/ în timp ce-mi pune în fereastră/ o scrisoare din apropiatele zone/ care încep să înghețe." *(Îmi spune vîntul)*.

Motivul dominant în volumul din 1983 este cel al gheții devoratoare, prezent și în alte poeme : *Zi anonimă*, *În paiete de aur* (ambele absente din antologie). Amenințarea înghețului poate fi raportată la cea a deșertului din poezia bacoviană. Putem vedea în metafora recurentă a „înghețării" zonei afective un adevărat S.O.S. lansat de un om dornic să mai vadă dropii în lanuri, cocorii alunecînd pe cer, pelicani în afara rezervației și flori sălbatice dincolo de gardul vopsit al grădinii botanice. Nu e speriat de industrializare, ca sămănătoriștii de la începutul veacului, ci doar preocupat de ușurința cu care o creație a omului îl poate acapara pe acesta. Nu dezvoltarea tehnică îl întristează, așadar, ci atrofierea sentimentelor, supunerea lor la „legea înghețului" *(În paiete de aur)*.

Atrofierea sentimentelor este asociată cu aceea a senzorialității. Petre Stoica refuză să devină „Înger cu toate viscerele căzute" *(Zi anonimă)*, dorind să rămînă cu slăbiciunile, păcatele și umilele bucurii ale înaintașilor săi.

Pentru cea mai recentă fază de creație, reprezentativ este poemul inaugural al volumului *Întrebare retorică (Lecție)*, text ce poate fi privit drept programatic. Este respinsă aici „învățătura" pe care o pot oferi poetul parnasian (simbol al perfecțiunii formale), filozoful și tehnocratul. Este propovăduită, în schimb, întoarcerea la natură: „lecția mi-o dă piatra exilată în apă/ piatra rotundă șlefuită/ în inima ei stă cheia". Deslușim aici o

Scanned with OKEN Scanner

veche înțelepciune (cea eminesciană din *Revedere*) și o foarte modernă ironie.

Volumul din 1985 *(Numai dulceața porumbelor)* indică și el sporita implicare în real. În poemul inaugural *(Micul dejun)* subiectul liric ascultă radioul, legătura cu prezentul fiind mai directă decît pe vremuri, cînd privea podul cu vechituri. Deși un titlu *(Note banale)* amintește vechea poezie a lui Petre Stoica, „notele" se referă, de astă dată, la subiecte de stringentă actualitate : teroriști, ecologi ș.a.m.d. Estetica a rămas aceeași („eu subscriu pentru o carte cu poeme banale din care/ izbucnesc mirosurile și zdrențele pămîntului/ și behăitul oilor mînate la abator/ într-un cuvînt o carte din care/ se ridică suspinul poetului cu degetele prinse în ușă// vă rog să-mi iertați preferințele/ și faptul că fumez țigări atît de ieftine" ; *(Cărți)*, dar preocupările subiectului liric sînt altele În *Administratorul*, evocarea poetului Virgil Mazilescu prilejuiește brutala referire la „realitatea palpabilă", iar în *Orașul viitorului* întîlnim viziunea coșmarescă a dezumanizării (robotizării) planetei.

Prezentînd devenirea artistică a unuia dintre poeții importanți de azi și oferind, la propriu, cele mai frumoase poezii ale acestuia, volumul *Suvenir* este, fără îndoială, un eveniment editorial.

Viața Românească, nr. 3, martie 1987

ORGOLIUL DE A FI INTRADUCTIBIL

La un deceniu de la debutul editorial *(Texte pentru Phoenix*, 1976), Șerban Foarță publică volumu-i cel mai omogen : *Holorime*. Dat fiind că, în *Avertismentul* din fruntea cărții, autorul indică reluarea unui procedeu din placheta publicată în 1978 *(Șalul eșarpele Isadorei/ Șalul e șarpele Isadorei)*, o referire la aceasta se impune. Tehnica poetului constă în construirea unor enunțuri inteligibile diferit, utilizînd aceleași foneme :

Rosine, Edith, Alice : adore-i
șalul, eșarpele de lux...
...Șalul e șarpele de lux,
roz, inedit, al Isadorei !
(Antistrofă)

Scanned with OKEN Scanner

Redundanței acustice i se răspunde prin segmentarea diferită a fluxului sonor. Exemplul cel mai bun îl oferea *Șase (spre șapte) tautofonii sau tentativa de a suprima (nepedepsit) aerul dintre cuvinte*. Cuvîntul *aer* este folosit rar, dar atestat de *văl, țesătură*. Scriitorul se joacă, la propriu, cu spațiul dintre foneme; „țesăturile" rezultate diferă, în ciuda faptului că „urzeala" rămîne aceeași.

După ce în 1978 se mulțumise să-și „lanseze" procedeul într-un volum eterogen, poetul revine acum cu volumul ce constituie unul din cele mai radicale experimente ale unei epoci care numai de căutări artistice neașteptate nu a dus lipsă. Șerban Foarță renunță la numirea *tautofoniei* (expunîndu-și motivele) și optează pentru cea de *holorime*, galicism înregistrat ca adjectiv în dicționarul *Larousse*: „Se dit de deux vers dont le second répète entièrement le premier pour l'oreille, mais s'écrit avec des mots différents". Cîteva din vechile „tautofonii" sînt reluate și, încă o dată, cizelate. Nu e vorba de simplă prestidigitație rebusistică, ci de un răspuns original, surprinzător, oferit unei probleme majore a artei contemporane. Putem accepta ori nu acest răspuns; dar el există și istoria literară e datoare să-l înregistreze.

Istoria literaturii moderne este, în fond, istoria evitării tautologiei. Șerban Foarță are, în această privință, una din atitudinile cele mai radicale: recurența fonetică o exclude pe cea semantică. O dată exclusă tautologia (care adevărat scriitor nu are, oare, coșmarul ei ?), poetul își propune un al doilea obiectiv la fel de modern : maxima „deschidere" a mesajului. Al treilea obiectiv, în bună măsură atins, este realizarea unui enunț autoreferențial. Aceste trei deziderate evidențiază modernitatea demersului artistic, modernitate contrastînd flagrant cu vetustețea convenției prozodice adoptate; într-o epocă dominată de verslibrism, gestul este, fără îndoială, polemic. Este reafirmat idealul poetului artizan, de care nu a fost străină una din direcțiile fecunde ale poeziei moderne. Șerban Foarță duce la ultimele consecințe căutările formale promovate de Alexandru Macedonski și de autorii din jurul lui (Karnabatt, Petroff, Cantilli, Obedenaru), care cultivau efecte eufonice rare. În ceea ce am numit direcția baudelaireiană a poeziei moderne românești, volumul *Holorime* marchează un drum încheiat (în chip

Scanned with OKEN Scanner

somptuos !), înscriindu-se creator în linia căutărilor formale mallarméene.

Ostentația livrescă este deliberată, cartea avînd un caracter polemic (implicit) și chiar programatic. Ea aparține unui calofil, iubitor împătimit de prețiozități extravagante. Lucrul este dovedit atît de lexicul rar, cît și de rafinatele dislocări sintactice. Eliptic, discursul amintește de barbianul *Joc secund*, fără a fi vorba de epigonism :

Pereche n-are albatrosul
În gol frigid, celestin pur ?...
...În golf, rigid, cel lest impur !
(Pereche-n areal, bat rosul

aleilor granit.) Con cav ;
cuvîntul, — moartea, ce i-o poartă
cu vîntul ; moartea — ce-i o Poartă
a Leilor : granit concav.

Iată și o strofă ce i-ar fi plăcut, cred, mult rafinatului Macedonski :

cu, prinse-n șnur, lila, scrisori
vechi, — nu făr' de velinuri scumpe
vechi nufăr de velinuri scumpe
cuprinse-n șnur lila : scrisori.

De *Rondelurile* maestrului de la *Literatorul* amintește și tonalitatea acestui poem :

Ea preschimbîndu-se-ntr-o fee,
sublim i te înclini, — și piei
sub limite. În clini și piei :
ea, preschimbîndu-se-n trofee.

Tu, aducîndu-le acerb,
exact eonii,-n vers, te latră ;
ex-Acteon invèrs, te latră...
...Tu, aducîndu-le a cerb !

Antologice sînt, deopotrivă, textele I, VI, XXXI.

În privința „deschiderii" textelor, se subliniază în *Avertismentul* amintit că același semnificant acoperă doi semnificați. Se impune nuanțarea că este vorba numai de aceeași materie semnificantă (fluxul sonor), ori de ace-

Scanned with OKEN Scanner

leași unități semnificante elementare. Căci semnificantul are, de fiecare dată, individualitate. Cît privește autoreferențialitatea textelor, să notăm o excepție relevantă :

Scris, rîul trece-n mai-albastru
cu vîntul. (Unde-i, ca un nimb,
cuvîntul undei ?) — Ca un nimb
scris, rîul trece-n mai alb astru.

Decor de doliu, funerar ?
Sorgintea rîde cristalină.
Sorgintea rîde. Crist alină
de cor de doliu, funerar.

Caracterul autoreferențial al textului este alterat aici (voit !) de trimiterile la cel puțin două universuri lirice autonome : barbian și bacovian. Șerban Foarță a reluat versuri din Ion Barbu *(Legendă)*, Lucian Blaga *(Ardere)*, George Bacovia *(Decor)* și Alexandru Macedonski *(Dor zadarnic)*. În acest caz, holorima are dublă trimitere : la versul dinainte și la acela al prestigiosului poet de la care a fost preluat. Se „țese" *altfel* nu doar „aerul" dintre foneme, ci și dintre universuri lirice ! Scăzînd gradul de autoreferențialitate, sporește „deschiderea" textului (este, de altfel, singura direcție în care se mai poate aduce ceva surprinzător prin aplicarea procedeului din volum).

Nu cumva numele de holorimă sugerează condiția însăși a literaturii moderne ? Șerban Foarță ne invită, subtil, la meditație. Aici trebuie căutat sensul profund al cărții care, la o privire superficială, poate trece drept act gratuit, suficient sieși.

Nu avem de-a face cu un simplu versificator, ci cu un poet interesant, la care admir orgoliul rar de a fi intraductibil. Cînd, la noi și aiurea, se scrie o poezie din ce în ce mai ușor de tălmăcit, este de apreciat un atare scriitor care se „închide" între barierele limbii sale. Accentul (re)pus pe fonetică autohtonizează poezia, (re)făcînd-o intraductibilă, cum era la îndepărtatele-i origini. Din perspectiva poeziei conceptuale, par facile exercițiile eufonice practicate de autorul holorimelor. Dar sînt superficialități relevante în privința posibilităților limbii române de a se mlădia prozodic ; artistul continuă efortul lui Miron Costin „să se vază că poate și în limba noastră

Scanned with OKEN Scanner

a fi acest feliu de scrisoare ce se chiamă stihuri". Întreaga activitate poetică a lui Șerban Foarță constituie un elogiu implicit adus limbii române.

Viața Românească, nr. 4 — aprilie 1987

II

POSTFAȚĂ LA VOLUMUL „LA MARGINEA ÎMPĂRĂȚIEI" DE ALEXANDRU GRIGORE

Trei cărți (dintre care numai două publicate : *Tăgade*, 1970 ; *Ceremoniile*, 1978) și un carnet minuscul ce conține, înaintea puținelor poeme inedite, o listă de cuvinte (semănînd a început de dicționar și oprindu-se, enigmatic, după termenul „premoniție) și o alta cu titlurile unor lucrări de Frazer, Camus, Seneca, Tacitus, Thomas Mann, Tolstoi : este tot ce a rămas de la Alexandru Grigore, poet stins la numai 41 de ani. Mai publicase, sporadic, tălmăciri din Evtușenko, Maiakovski și Blok.

Critica modernă a alungat, practic, autorul din opera lui, după ce, în prealabil, îl „expulzase", și de sub lupa iscoditoare a analizei. Se ocupă — și bine face ! — de texte, iar nu de autori. În ciuda discreditării biografismului în abordarea operelor literare, este greu, în multe cazuri, să faci abstracție de accidentul biografic ce a marcat existența scriitorului. Iată un vers din volumul inedit *La marginea împărăției* [1], frapant prin nimbul premonitor pe care, fără voie, îl descoperim : „nu-i dat oricui să moară blînd și tînăr" *(Voi invoca în lemnul spart și moale)*.

Poetul aparținea unei boeme literare pe cale de dispariție ; n-a făcut nimic spre a-și impune numele, nu a atras atenția asupră-i. Cărțile au trecut puțin comentate iar instrumentele de lucru uzuale (antologii, dicționare) nu-l menționează. Puținii prieteni apropiați pe care

1 Publicat acum pentru întîia oară, manuscrisul fusese definitivat pentru tipar de autor.

Scanned with OKEN Scanner

i-a avut printre scriitori vorbesc însă, cu nețărmurită iubire, de un bărbat frumos și tandru, de o sensibilitate ieșită din comun : ea îl apropia de Bacovia, al cărui avatar (nu simplu urmaș !) pare a fi.

Într-o latură definitorie a liricii sale, Alexandru Grigore descinde din autorul *Plumbului*. Atît de evidentă este, pe alocuri, afinitatea, încît un text *(Colocviu)* din primul volum are aspectul unei replici la cunoscutele versuri din *Decembre*. Ca și la George Bacovia („Te uită, zăpada-i cît gardul,/ Și-a prins promoroacă și clampa"), gerul este reliefat de Alexandru Grigore („afară strășinile de mult au înghețat") ca factor al izolării depline. Indicîndu-se circumstanțele modale, nu cele temporale, se realizează în ambele poeme o imprecizie în plasarea în timp, generată de modificarea raporturilor normale și, prin aceasta, previzibile.

Neașteptate au fost, în poemul bacovian, atît zăpada (prin abundența ei), cît și acoperirea ferestrelor, întunecarea odăii în faptul zilei : „E ziuă și ce întuneric.../ Mai spune s-aducă și lampa". În *Colocviu,* noaptea este tot o impresie, asociată însă mai degrabă cu boala sufletului decît cu întunericul : „Să stăm de vorbă, noaptea e aproape/sau poate sufletul nostru-i bolnav". Surprinzătoare, izolarea este, în poemul bacovian, o fatalitate căreia nu i te poți opune („Potop e-napoi și nainte"), în vreme ce la Alexandru Grigore este rezultatul voinței : „Oricine ar bate în ușă, să taci". Bacovia se cufunda cu voluptate în izolare („Și ningă... zăpada ne-ngroape") ca într-un vis pe cale a se împlini ; echivalînd, aici, somnul cu moartea, avatarul său va face eforturi spre a-și menține trează luciditatea : „Ațină focul, somnul să nu ne îngroape..."

„Replica" (am folosit ghilimelele deoarece caracterul ei deliberat este îndoielnic, ceea ce face poemul și mai interesant) lui Alexandru Grigore este perfect autonomizată estetic, apropierile ce se pot face dovedind nu o tradițională influență literară ci exploatarea independentă a aceluiași filon liric. „Golul" coroziv, capabil să erodeze pînă la surpare sufletul poetului, corespunde — în *Colocviu* — pustiului amenințător din poezia bacoviană ; pustiul este, acolo, o latență capabilă a atenta oricînd la normalitatea vieții. Nu altul este cazul „golului" din poezia lui Alexandru Grigore : „Tu poate dormi, dar golul

Scanned with OKEN Scanner

cui m-apasă/ ca ochii șarpelui prin iarba-rea?/ Se face tot mai rară, tot mai joasă/ în ghearele cîmpiei umbra mea" *(Tu poate dormi...)*. Ca și pustiul bacovian, golul din *Tăgade* este o absență relevantă, pe care artistul știe a o transforma într-o prezență lirică : „Prietenul a adormit pe o creangă/ și luna l-a scurs în pămînt,/ trei zile au ars luminări în golul/ vișinului, ca un descîntec" *(Prima tăgadă)*.

În rare cazuri, întîlnim și imaginea bacoviană a deșertului amenințător. Mă gîndesc la acel „pustiu care crește/ în dreptul casei tale ca un vaier" *(Să fii încă viu)* din *Ceremoniile*, și la teroarea produsă de gîndul ținuturilor pustii în *Al cui acest gînd, ce ținuturi* din al treilea volum al poetului.

Vorbind despre afinitățile cu poezia bacoviană, trebuie să urmărim calea prin care s-a produs autonomizarea estetică. Atmosfera poeziei simboliste a fost „filtrată" prin sensibilitatea unui Fundoianu, ale cărui *Priveliști* au un ecou neașteptat în acest poem antologic : „În frunze e toamnă definitiv și ploi/ întunecă iubito pămîntul în noi/ prin miriști un clopot de ceață ne-ndeamnă/ vici să-i bem amăruia zeamă.// Dar simt undeva născîndu-se-n munți/ izvoare în alb sfioasele frunți/ și, ca străbunii, liniști de lut/ vom închina pentru cei ce-au tăcut.// Ne vom retrage apoi subt zăpezi/ sufletul învelit în suflet de iezi/ și vom lăsa să putrezească în grinzi/ idolii suferinzi, din vina lor suferinzi." *(Elegie în alb)*.

Dacă primele versuri reînvie, după decenii, tonul lui Fundoianu, celelalte două strofe conturează universul liric al lui Alexandru Grigore. Teama, liniștea, tăcerea sînt definitorii pentru acest univers amenințat permanent de „golul" de care vorbeam și care nu este un vid, ci — mai degrabă — domeniul necunoscutului, înfricoșător tocmai prin tainele pe care le ascunde. El devine, prin aceasta, misterios și amenințător totodată, atrăgînd totuși, precum frumoasele ciuperci mustind de otrăvuri necruțătoare : „Umblă prin pămînt clopote, Alexandre,/ de teamă încolțesc fîntîni sub cranii/ se desțelenesc tăcerile lumii/ și zăpezile suie în sînge, stranii" *(Prima tăgadă)*.

Nefiind vorba de vid, ci de o metaforă a unor tărîmuri (încă) necunoscute, „golul" va impune apelul la categorii negative : „Umblă prin pămînt clopote, ascultă./

Scanned with OKEN Scanner

Noaptea vin călăreți nevăzuți./ Prietenul a adormit pe creangă./ Mamele își adorm fiii nenăscuți" *(Prima tăgadă)*. În prima dintre *Invocațiile* volumului de debut întîlneam aceleași categorii : „...foamea de tine îmi macină tîmplele/ și cerne nesomn pasărea subpămîntului" *(Ioana mîna mea răscolește pămîntul...)*. Ne vin în minte, spontan, *Necuvintele* lui Nichita Stănescu, la care raportarea este inevitabilă ; trăind în același mediu cultural, poeții au preferințe comune. Sîntem obligați să observăm însă că, spre deosebire de Nichita Stănescu, Alexandru Grigore — deși folosea categoriile negative minuite cu atîta succes de autorul *Necuvintelor* — a preferat o categorie aparent pozitivă, intitulîndu-și primul volum *Tăgăde* și incluzînd în volumul *La marginea împărăției* poemul *Sub zodia tăgăduitorului*. Verbul corespunzător este sinonimul lui *a nega ;* dar *a tăgădui* presupune ceva mai mult decît simpla negare, și anume *nerecunoașterea* intenționată a unei calități *atribuite* de alții.

Ceea ce sare în ochi la lectura acestei cărți este deplina *coerență a operei*. Deși alcătuit din poeme scrise pe parcursul unui deceniu și jumătate, volumul este unitar, avînd aspectul unei cărți închegate, nu al unei simple antologări.

Obsesia fundamentală a poetului a fost Somnul ; lucrul este evident îndeosebi în volumele *Ceremoniile* și *La marginea împărăției*. Un studiu amănunțit asupra ipostazelor somnului în aceste versuri rămîne de făcut și nu ne putem permite într-o scurtă postfață decît să sugerăm posibila analiză.

Somnul este opus de către poeți rațiunii și, vom vedea, Cuvîntului. În al treilea volum se făcea chiar o referire semnificativă la „somnul de moluscă" *(Și acest strigăt interzis : o, puritate)*, întreaga evoluție biologică anterioară apariției gîndirii fiind pusă sub semnul somnului. Sub el era așezată, în *Ceremoniile*, și dezvoltarea *umană* pînă la maturitate, poetul vorbind despre „somnul de aur al copilăriei" *(Așa aș vrea să-ți vorbesc)*. Somnul precede, în mitologia interioară a poetului, manifestările specifice umane : gîndirea și rostirea. De aceea, în acest univers liric, dispariția este echivalentă cu adormirea gîndirii și cu *tăcerea*, pe care somnul o presupune. În cea de-a doua dintre *Ceremoniile mesei rotunde*, frica

Scanned with OKEN Scanner

de moarte este teama de somn : „prin veac mă-adulmecă limbile somnului“ *(Dar tot așa gîndești că sînt statuie)*. În același ciclu se vorbește despre „somnul cel fără somn“, care deschide porțile visării *(Se face tot mai frig lîngă izvoare)*.

Somnul îi apare poetului drept domeniu al latențelor, în el sălășluind idealurile și, deopotrivă, angoasele, așa cum în clopote dorm sunete grave, adînci *(Alexandros)*. *Somnul* conservă starea latentă a idealurilor — „veacul pur“, cum spune poetul *(Prin somnul tău veghează veacul pur)* — dar și pe cea a terorii *(Al cui acest gînd, ce ținuturi)*.

Vorbind, metaforic, despre „ochii înfiorați ai poetului și somnul mulțimii“ *(Ceremonie postumă)*, Alexandru Grigore sugerează ipostaza poetului drept conștiință pururi trează a colectivității în mijlocul căreia trăiește. O conștiință care posedă arma cea mai eficace împotriva „somnului“ : sunetul articulat, Cuvîntul. Și strigătul este privit ca victorie asupra somnului : „Întoarce-ți strigătul în tine însuți/ așa cum odihnesc crucile lîngă creștet/ în pădurile îngenuncheate sub revelația focului/ și mîine pleoapa astrului se va deschide/ prin somnul celui care rătăcește singur“ *(Ceremonia celor cinci puncte cardinale)*.

Simbolul triumfului vieții asupra somnului, asupra letargiei preconștiente sau asupra morții îi părea poetului Logosul. Încă din primul volum, Măria Sa Cuvîntul l-a obsedat pe Alexandru Grigore, fascinîndu-l și amenințîndu-l (orice om care are deplină încredere în puterea cuvintelor se sperie de ea !). Obsesia a generat respect împletit cu teamă. Este vorba însă, în mod paradoxal poate, de o obsesie catharctică, dat fiind că suprema (și permanenta) speranță este logosul distrugător al *tăcerii* chinuitoare, asociată cu inorganicul, cu vegetația neconștientă și cu moartea. „O, dacă-ar înflori cuvîntul/ deasupra vinovatei tăceri“ — exclamă poetul la un moment dat *(Căci veghea de unul singur întunecă apele)* — pentru ca, în *A doua tăgadă*, sensurile inițiatice (care îl apropie pe Alexandru Grigore de Mircea Ciobanu) ale încrederii în logos să fie mai clare : tăcerea este, simultan, o moarte virtuală și o viață latentă. În al doilea caz, tăcerea este „somnul cuvintelor“ (ceea ce ne îndreptățește să vorbim despre caracterul catharctic al obsesiei amin-

Scanned with OKEN Scanner

tite) : „O, suflete, sclav zidit de viu/ în somnul cuvintelor somnul să birui,/ prietenul blond se va trezi prea tîrziu/ să-şi acuze eroarea şi chinu-i“ *(A doua tăgadă).*

Dar, producîndu-se, mîntuirea rîvnită face inutile cuvintele ! Reîntorcîndu-ne la versul final („léhamite mi-e de cuvinte pînă-n gît“) din citatul *Colocviu,* vom observa că această atitudine — singulară în poezia lui Alexandru Grigore — apare în momentul în care vocea lirică este „mîntuită prin vreme“ iar „golul“ devorator a fost „surpat“, anulîndu-i-se astfel, cel puţin temporar, ameninţarea.

Încrederea în tainica putere a cuvintelor a dus la scrierea ciclului de *Invocaţii* care inaugurează volumul de debut. Aceeaşi putere miraculoasă este frumos sugerată într-un poem fără titlu — („Ne putem reculege...“) — din *Tăgade.* Şi totuşi, îndoiala nu dispare : „teama nu mai încape în cuvinte“ *(Noaptea urmînd unui rîu înghe-ţat),* spune poetul într-un loc, ceea ce nu-i ştirbeşte respectul faţă de Logos. Atît de mare este acest respect, încît rostirea îi apare artistului ca un adevărat ceremonial. Nu întîmplător cartea de debut se deschidea cu *Ceremonial* iar volumul al doilea se intitula *Ceremoniile...*

Imaginaţia autorului se vede atît în modul în care se „supune“ regulilor ceremonialului organizat de el însuşi, cît şi în imagistica poemelor. O imagine recurentă în volumul din 1978 este cea a straniului imperiu devorat de cenuşă (formularea apare în *Ceremonie pentru amîndoi).* Altădată se vorbeşte despre „turnurile unei împărăţii de somn“, zămislită în vis *(Tot rătăcind ai uitat).* Fascinante sînt şi tainele unei „împărăţii de frig“ *(Ceremonie de reculegere),* toate existînd virtual, niciodată întrupate aievea. De aceea, poate, volumul al treilea a fost intitulat *La marginea împărăţiei.* Talentat poet al latenţelor, Alexandru Grigore se considera pururi aflat la graniţa unor astfel de impresii efemere.

Virtualităţile îl preocupă în aşa măsură încît se simte atras de orbirea unui „astru/ nenăscut, încă în aşteptare,/ pe colinele unde frigul/ ameninţă morţii şi harul/ semînţei amuţind sub copite“ *(A treizeci şi treia ceremonie).* Acest poet al latenţelor este slujit de o mare candoare : „o, stirpe a candorii cînd eu însumi/ aş fi putut să fiu această rouă“ *(Ar fi putut).*

Scanned with OKEN Scanner

Într-un poem al lui Alexandru Grigore apare imaginea vulturilor care „își îngroapă singurătatea în aripi" *(Ceremonia ceremoniilor)*; el, artistul, și-a îngropat-o în versuri. Dureros de timpuriu, a fost cotropit de somnul a cărui prezență este atît de tiranică în poezia lui. Dar visul dintr-un poem mai sus citat *(Căci veghea de unul singur întunecă apele)* s-a împlinit: Cuvîntul a înflorit deasupra tăcerii și, în ciuda faptului că autorul locuiește acum în acea „împărăție de somn" de care am vorbit, glasul lui nu s-a stins. Ceea ce versurile sale sugeraseră în atîtea rînduri s-a întîmplat: Logosul a învins Somnul și Uitarea, cele două ipostaze ale Morții. Cu vorbele lui Blaga din *Epitaf pentru Euridike*, putem defini versurile reunite în acest volum drept

singur triumf al vieții
asupra morții și ceții.

Aparținînd unuia dintre cei mai profunzi reprezentanți ai generației '70, versurile acestea (din care o treime sînt publicate pentru întîia oară) vor impune o voce lirică inconfundabilă.

PREFAȚĂ LA VOLUMUL „DRUMUL" DE MARIN SORESCU

Există poeți care *slujesc* poezia și alții care *se slujesc de ea*; Marin Sorescu face parte, în mod cert, din prima categorie. Deși cochetează tot mai des — și mai fecund — cu alte forme de manifestare literară (teatru, eseu, proză, pamflet), el slujește constant lirica, dinamizînd-o și apărînd-o de clișee. Este un pașnic dinamitard, făcînd parte din familia poeților insolenți și incomozi, pururi necesari pentru că se opun academizării formulelor de succes, apărînd astfel poezia de îmbătrînire și gîndirea estetică de sclerozare.

Cînd, în urmă cu două decenii, apărea poezia soresciană (într-un climat poetic dominat de clișee și de manifestări pe care, dacă nu le-am uitat încă, le-am situat într-o oricînd posibilă antologie a umorului involuntar), impresia de noutate pe care o crea era mult mai pro-

nunţată decît astăzi, cînd poezia a fost reaşezată în făgaşurile ei firești. Din perspectiva timpului, sînt înclinat să cred că ilogica supralicitare a unui A. Toma era necesară pentru apariţia (şi — mai ales — pentru impunerea) creatorilor de factura lui Marin Sorescu. O erezie de tipul celei soresciene plutea, practic, în aer, fiind chiar aşteptată cu nerăbdare, în ciuda faptului că nu i se puteau prevedea manifestările concrete. Primirea entuziastă de care a avut parte se datorează tocmai faptului că ivirea ei era dorită. Poeziile îi erau comentate chiar înainte de reunirea în volum, iar articolul[1] publicat de G. Călinescu în toamna lui '64 constituia o validare. Salutat de critică, invidiat de (unii) confraţi şi adulat de public, Marin Sorescu debuta cu un volum de parodii (titlul ales era o replică la cel al unei cărţi care, atunci tradusă, era în mare vogă la noi : *Singur printre duşmani),* făcînd astfel şi mai vizibil caracterul de erezie al operei lui. Om al momentului, Marin Sorescu a intuit necesitatea ereziei artistice în acea perioadă şi *a fost* eretic în mod consecvent şi creator. Acţiunea lui a fost nu doar strict estetică, ci şi una de „salubritate" literară, de „asanare", avînd un efect pe care un studiu de sociologie s-ar cuveni să-l analizeze...

Momentul „erupţiei" trecînd, putem să nuanţăm gradul de noutate (reală, deşi nu absolută) al poeziei soresciene. Dezvoltarea nefirească a literaturii în perioada dogmatismului a făcut ca insolitul poeziei sale să pară absolut. În fond, Marin Sorescu nu făcea decît să se înscrie într-una din direcţiile fundamentale ale poeziei moderne.

S-a spus pe bună dreptate că meritul esenţial al generaţiei de poeţi „lansaţi" după 1960 l-a constituit reînnodarea cu marea tradiţie literară autohtonă, după o perioadă în care lectura unui volum de Ion Barbu sau Lucian Blaga constituia o aventură nu numai spirituală. Descoperirea tradiţiei poetice româneşti (marii poeţi tocmai începeau să fie reeditaţi în deceniul al şaptelea) însemna, în acelaşi timp, reînscrierea creatoare în tendinţele majore ale poeziei europene. Pentru o mai justă situare a poeziei soresciene, o paranteză se impune :

1 G. Călinescu, *Un tînăr poet,* în *Contemporanul,* 23 oct. 1964.

Poezia modernă are două structuri, nu una, cum apare (exemplar descrisă, dar ignorînd-o pe cealaltă) în celebra carte a lui Hugo Friedrich *(Structura liricii moderne)*. Cea analizată de el, anticipată încă din secolul al XVIII-lea, își are punctul nodal în opera lui Baudelaire. Dar există o a doua structură, la fel de importantă, a poeziei moderne, ce pleacă de la Walt Whitman. Sînt structuri complementare, presupunîndu-se și incitîndu-se reciproc. Fără cea de-a doua cale, imaginea despre poezia modernă ar fi mult falsificată ; căci aici se încadrează „inventarele", „prozaismul" poetic, altfel spus : tocmai ceea ce a adus realmente nou poezia secolului nostru !

Baudelaire inaugurează direcția ce lărgește sfera poeticului prin „poetizare" (a „urîtului" chiar) — Mallarmé, Rimbaud, Valéry s.a. — în timp ce Whitman se află la originea direcției vitaliste, depoetizate (Ernst Stadler, poezia „prozaică", discursivitate șocantă, „inventare", cultivarea arbitrarului ș.a.m.d.) în care se înscrie Marin Sorescu ; viața este preferată artei, vitalismul atenuînd estetismul, fără a se renunța — evident — la o estetică. Direcția ce descinde din Baudelaire își scoate în stradă instrumentarul, cealaltă și-l ascunde cu grijă ; în prima artificiul este frapant (expus cu oarecare orgoliu de inițiat chiar), în a doua apare artificiul evitării artificialului. Tendința artistică este mai generală, nereducîndu-se la domeniul poeziei ; astfel s-a ajuns, în plastică, la operele lui Marcel Duchamp și la cunoscutele „objets trouvés", toate contribuind la cristalizarea și impunerea orientării antiestetizante, definitorie pentru arta vremii noastre. Închizînd paranteza menită a reliefa modernitatea de substanță a poeziei soresciene, să revenim asupra locului pe care autorul îl ocupă în cadrul culturii românești.

Impus tocmai în perioada în care se cristaliza la noi climatul de antidogmatism (cristalizare la care și poetul a participat activ !), Marin Sorescu a rămas, pînă astăzi, un exponent al antidogmatismului ; natura lui de insurgent îl predispunea, de altfel, la aceasta. Spărgînd tiparele existente (pe care nu le ignoră, de vreme ce face eforturi constante de a le dovedi caducitatea și ridicolul), Marin Sorescu a contribuit la modernizarea rapidă a poeziei noastre postbelice.

Ceea ce-l definește pe acest artist este vocația insurgenței. În ciuda diversității experimentelor sale artistice

Scanned with OKEN Scanner

(săvîrșite nu numai în domeniul poeziei), o calitate rămîne constantă în scrisul lui Marin Sorescu : ostentația. Ea îi este, de altfel, expresia temperamentală și literară specifică. Nu putem neglija faptul că este vorba de un atribut de modernitate. Căci, se știe, în literatura modernă, motivele literare se asociază spontan cu tratarea lor anterioară, creația propriu-zisă fiind secondată de umbra ei : conștiința artistică. Cele mai multe dintre poemele lui Marin Sorescu obiectivează în același timp o atitudine lirică și o meditație asupra condiției poeziei, aspectul programatic fiind adesea vizibil, ca și cel experimental.

Aceasta explică de ce referentul livresc este o prezență tutelară în poezia soresciană. Se face aluzie de preferință la cele mai cunoscute opere de artă, la miturile fundamentale sau la sistemele filozofice, dîndu-se întotdeauna o replică (interpretare) surprinzătoare. Cu cît referentul este mai cunoscut (și, prin aceasta, previzibilitatea sporită), surpriza rezultată din restaurarea raportului așteptat este mai mare. Exemplele sînt numeroase și e suficient să amintim — la întîmplare — „metamorfozarea" lui *Don Juan* (în volumul *Tușiți),* sau persiflarea mitului homeric în poemul *Ulise* (din volumul *Norii).* Foarte frecvente sînt aluziile biblice și cele la clasicii literaturii universale ; latura parodică a operei sale este, pe cît de vastă, pe atît de subtilă ; căci parodia cea mai rafinată este recognoscibilă fără ca cititorului să i se indice autorul parodiat.

Literar; Marin Sorescu se manifestă aproape mereu *à rebours;* el este un tip insolit de alexandrin (conștient de apăsarea inevitabilă a culturii existente), căruia îi trebuie un element motor, o manifestare culturală anterioară față de care să ia atitudine (nu altfel procedase Ion Barbu în *Poezia leneșe).* Parodiile din primul volum erau manifestarea cea mai „inocentă", ele ilustrînd, didactic aproape, voluptatea poetului de a crea în răspăr. Ceea ce nu presupune în chip necesar ironia ! Poemul *Nevermore* este dovada cea mai concludentă în această privință.

Impresia pe care o creează textele soresciene este că autorul lor nu vînează momentul privilegiat al „inspirației", ci modelul de luat în răspăr. Muza lui este existentul cultural, suma de prejudecăți existente, rutina ; el

Scanned with OKEN Scanner

imaginează noul ca replică (nu neapărat ironică) la ceva existent și, fascinat de magia insolitului, caută interdicțiile spre a nu le respecta și canoanele pentru a se abate de la ele.

Secole de-a rîndul poezia a fost înțeleasă ca exercițiu retoric și — cum excesele provoacă exagerări în sens contrar — era normal să se ajungă la atitudini opuse, vizînd „depoetizarea" (de fapt : deretorizarea) liricii. Marin Sorescu ar putea spune, ca Verlaine : „Prends l'éloquence et tords-lui son cou !" [1] ; numai că e mai consecvent principiului enunțat, nerostindu-l în versuri ritmate și rimate... Poeziile lui sînt antiretorice ; ca și la Petre Stoica, prozaismul este deliberat, situîndu-i pe autori la antipodul „grațioșilor" tip Emil Brumaru sau Șerban Foarță.

Marin Sorescu este unul dintre scriitorii români cu cea mai constantă atitudine anticalofilă ; este mai radical în această privință decît Camil Petrescu însuși ! Experimentul din *La lilieci* și neîncrederea-i în ritm și rimă se explică tot prin această atitudine definitorie.

Manifestîndu-se întotdeauna polemic, este riscant să vorbim, în cazul acestui autor, despre *modéle literare*, în accepțiunea consacrată a sintagmei. Îi înțeleg iritarea în fața celor ce-l fac „dependent" de poezia străină și sînt convins că A. Toma și Eugen Frunză l-au influențat mai mult decît Paul Eluard sau Jacques Prévert, din simplul motiv că numai maniera primilor doi îl irita...

În cazul unei creații cu un atît de pronunțat caracter polemic, sîntem datori să analizăm modul în care are loc (dacă are) *autonomizarea replicii*. Vorbind despre natura polemică a poeziei soresciene, nu putem face abstracție de volumul de debut *(Singur printre poeți)*, chiar dacă autorul nu a introdus piese din el în antologii. Că Marin Sorescu a scris parodii nu este o întîmplare : și nici explicația prin simplu joc sau printr-o „pregătire" în vederea abordării literaturii „serioase" (ca și cînd și-ar fi propus o acordare a instrumentelor înaintate de a apărea la rampă) nu este suficientă. Parodia explicită (pe cea implicită continuă să o practice și astăzi) este faza incipientă a modului în care Marin Sorescu înțelege actul artistic ; este, cu alte cuvinte, prima lui formă de expresie

1 „Sucește gîtul elocinței !" (trad. C. D. Zeletin).

Inv. 166903

Scanned with OKEN Scanner

personală, continuînd un prolog ideal al operei acestui insurgent.

Putem afirma acum, la două decenii de la debutul poetului, că nu se putea un început mai organic, mai firesc, în devenirea lui artistică, decît parodiile. Parodia explicită reprezintă copilăria acestui insurgent înnăscut și tocmai de aceea, maturizîndu-se, a abandonat-o fără nostalgii, care vor apărea, poate, la bătrînețe, așa cum se întîmplă cu jucăriile uitate în pod și regăsite, aureolate de nimbul amintirii, peste decenii. Parodiile acestea nu sînt deci exerciții, ci o formă elementară de manifestare tipic soresciană. Este datoria criticii să scoată parodiile din locul periferic în care au fost plasate. Căci ele subliniază organicitatea devenirii artistice a autorului lor, anticipînd deopotrivă propensiunea spre ludic și preferința pentru creația *à rebours*.

Parodia nu presupune exclusiv ironia, ci în primul rînd un mijloc eficient de a te detașa de o convenție, asumîndu-ți-o. Căci poetul nu și-a propus, de pildă, să-l ironizeze pe Macedonski, în parodierea căruia văd „actul de naștere" al poeziei soresciene. Există în finalul replicii la *Noaptea de octombrie* acel pasaj cutremurător, de un patetism de care Marin Sorescu este capabil, dar pe care și-l permite doar în parodie, reprimîndu-și-l cu atenție în celelalte poeme : „Ca un nebun atuncea am izbucnit în rîs./ Un rîs ciudat,/ demonic, un rîs ca-n alte sfere,/ Că miile de tomuri cădeau din etajere/ Și geamurile toate vibrau precum un clopot/ Se adunase lumea și eu rîdeam în hohot./ Rîdeam de mine însumi, de viața-mi scursă-n van,/ Rîdeam că am scris versuri, că nu am fost băcan,/ Sau negustor, sau popă, sau mare amiral.../ Rîdeam de mine însumi, rîdeam, în general,/ De toți acei lunatici, flămînzi și trențuroși/ Ce cumpără hîrtie și mor tuberculoși,/ Crezînd că după moarte posteritatea dreaptă/ O să-i cinstească veacuri de-a rîndul pentru faptă." *Acesta* este rîsul tipic sorescian : un rîs ce nu presupune automat amuzamentul, ci atrage atenția asupra unor lucruri extrem de grave, uneori chiar tragice. Vocea lirică rîde *în hohot ;* să nu uităm că se și plînge în hohot... Mimînd un rîs demonic, poetul vituperează împotriva unor stări de lucruri scriind, astfel, poezia civică. Dar ea este, înainte de toate, poezie. Textul clocotește de ură, fiind poezie de factură parodică, dar poezie *li-*

Scanned with OKEN Scanner

rică ! Este curios cît de repede a fost uitată (sau doar neglijată ?) observația călinesciană din finalul articolului citat: Marin Sorescu nu este un „parodist" în înțelesul curent al cuvîntului, ci un „fantast". În parodie, artistul a găsit prima cale de manifestare a atitudinii lui structural polemice. Faptul că n-a insistat confirmă intuiția călinesciană.

Ajungînd în acest punct al discuției, se cuvine să reinterpretăm aprecierea curentă potrivit căreia Marin Sorescu ar fi, înainte de toate, un ironist. El rîde pentru că nu-și permite să înjure și să plîngă. Nu rîde spre a descreți frunțile, ci spre a ne pune pe gînduri ! De aceea am considerat reprezentativă pentru activitatea-i de parodiator replica la Macedonski. În volumul *Tinerețea lui Don Quijote* figurează un text *(Darul)* ce poate oferi „cheia" înțelegerii ironiei soresciene. Specialistul care colindă muzeele lumii, „umplîndu-le de ridicol" prin dovedirea faptului că expuneau cópii, și nu originalele tablourilor, este un personaj emblematic pentru întreaga creație sorescianã. Redus la pretextul epic, poemul ar deveni o „poantă" banală, și poate cel mult teribilismul ar atrage atenția unor cititori. Tema adîncă a poemului ține însă de sfera tragicului, implicațiile fiind extrem de profunde. Dovedirea falsității unui etalon este de un tragism comparabil cu pierderea unei credințe ; lupa demascatoare este aici instrumentul științei (progresului) sau, poate, al diavolului ; oricum, acțiunea ei — pozitivă, în fond ! — este pustiitoare. Însingurarea deplină a celui capabil a sesiza falsitatea lucrurilor marchează apogeul tragediei ; lipsa unei ieșiri din impas dovedește clar (salvarea lipsind cu desăvîrșire) că nu putem vorbi de comic. „Scenariul" este, poate, comic (sau ar putea fi receptat ca atare) ; substanța poemului e însă tragică. Tulburător, textul este grăitor în privința modului în care simplitatea (aparentă) poate face casă bună cu gravitatea și cu profunzimea.

Merită amintită, în acest context, afirmația autorului, făcută în prefața la ediția a doua a parodiilor : „Nu am intenționat și nu m-am obosit niciodată să fac lumea să rîdă. Cu atît mai puțin am căutat să stîrnesc rîsul pe seama poeziei. Poezia a fost pentru mine întotdeauna ceva foarte înalt, aproape sfînt." Cauza principală care a dus la echivalarea aproape automat a poeziei sores-

Scanned with OKEN Scanner

ciene cu ironia este faptul că, neputînd suporta clișeele, le-a luat mereu în răspăr. Preferințele poetului merg însă spre grotesc, nu spre comic (cum s-a crezut, greșit, multă vreme, dat fiind că autorul debutase cu parodii).

Insistîndu-se excesiv asupra caracterului polemic al operei sale și asupra aspectelor ironice ale acesteia, imaginea globală a creației poetice soresciene a fost involuntar falsificată. S-a ignorat, de exemplu, faptul esențial că Marin Sorescu a cultivat cu insistență *elogiul*, chiar dacă l-a ascuns sub masca persiflării, uneori. Poemul *Trebuiau să poarte un nume* este ilustrativ în acest sens, ca și *Muzeul satului* sau *Ctitorie*. Prin atari texte (și prin altele ; un foarte frumos elogiu adus actului de a scrie găsim în *Scribul*), Marin Sorescu se dovedește cel mai subtil autor de elogii din poezia noastră contemporană. El este cu atît mai original cu cît elogiază ignorînd mijloacele tradiționale ale laudei.

Ostentația nu este la Marin Sorescu exclusiv temperamentală, ci și truc literar de evitare a confesiunii directe ; prin aceasta, el se încadrează într-o direcție urmărită programatic în poezia modernă, în care economiei de mijloace retorice i se asociază economia de sentimente exprimate. Marin Sorescu scrie sub imperiul lucidității, nu al „inspirației" ; ceea ce nu înseamnă că spontaneitatea lipsește ! Ea este inteligent exploatată, estomparea sa fiind voită.

Emoția este privită ca intolerabilă slăbiciune de acest autor stăpînit, totuși, de afectivitate (greu reprimată). Într-un poem din volumul *Astfel* el asociază emoția cu o infirmitate : „de aceea mă emoționez și mă bîlbîi" *(Amețeala)*. Cinismul aparent nu este decît un truc artistic inteligent ; dacă lucrul era evident și în volumele *Poeme (Retroversiune, Reminiscențe), Moartea ceasului (Un acoperiș, Singur)*, și chiar *Singur printre poeți (Al. Macedonski — Noaptea de octombrie)*, culegerea din 1968 *(Tinerețea lui Don Quijote)* lasă să se întrevadă mult mai clar sensibilitatea poetului. Volumul îi arată cititorului că acest autor ce face eforturi atît de mari să pară detașat, pînă la cinism, iubește totuși visele *(Visăm și noi)*, este sensibil și chiar tandru, capabil de o candoare seducătoare în texte precum *Jucării*. Nu la sensibilitate s-a renunțat, ci la modalitatea consacrată de manifestare a ei în poezie.

Scanned with OKEN Scanner

Definitoriu pentru modalitatea sorescianã de exprimare a sensibilității îmi pare poemul *Cine*, unde ideea că nu ne autoînțelegem îndeajuns („Să cercetăm bine/ Cine se ascunde sub noi,/ Să fim foarte atenți/ Pe cine numim/ Eu.") este „plasată" cu scopul de a scoate în evidență — cu pronunțat regret — convenționalismul vieții cotidiene : „Îndesați cu genunchiul/ Sub niște măști,/ Atît de convenționale,/ Rîsul, plînsul, iubirea./ Ne căznim, stîngaci,/ Să fim familiari cu noi.// Poate chiar reușim/ În unele momente,/ Dar ne speriem grozav/ Cînd ne auzim glasul."

Finalul sugerează o extrem de interesantă autodefinire, pentru că Marin Sorescu „se sperie", la propriu, cînd glasu-i adînc este lăsat să se audă pur, neacoperit de platoșa liniștitoare a detașării. Teama de ridicol îl face să fie cu prea multă insistență ironic. Marin Sorescu se teme de exprimarea nudă a emoției precum asceții de ispitele lumești. Dar persiflarea convențiilor vieții cotidiene nu se face pentru a rîde, ci pentru a le ucide ; nu e veselie aici, ci, mai degrabă, ciudă ! O tristețe sinceră, provocată de „pervertirea" marilor sentimente. Într-un poem *(Nu ne mirăm)*, artistul deplînge atrofierea sentimentelor : „E un zgomot de mașini,/ Temperatura omenirii scade,/ Sentimentele tind către zero,/ Noi nu ne mirăm de nimic,/ Sîntem în continuu progres". Nu mai este aici ironie, ci constatare tristă, ce se vrea un semnal de alarmă. Și dacă vrem să raportăm totuși un atare text (în care se „constată" reducerea la jumătate a temperaturii corpului omenesc) la umor, o putem face doar la ceea ce s-a numit „umor negru". În aceeași sferă se înscrie poemul *Exigență*, în al cărui final se vorbește despre extirparea senzorilor și despre diminuarea conștientă a activității nervoase. Este puțin probabil că artistul s-a gîndit în momentul scrierii poemului la ideea rimbaldiană a exacerbării percepției senzoriale, dar raportarea la celebra scrisoare către Paul Demeny îmi pare profitabilă întru reliefarea noutății atitudinii propuse de poetul nostru.

Rimbaud era convins că poetul nu se naște, ci „*devine* vizionar" prin „dereglarea îndelungată" nelimitată, rațională a tuturor „simțurilor" ; este, zicea Rimbaud, „inefabila tortură" care, conducîndu-l spre necunoscut, face din poet „supremul Savant". Pentru Marin Sorescu, sfera necunoscutului s-a extins, incluzînd și replicile la cunos-

Scanned with OKEN Scanner

cut ; vizionarismul său, atît de diferit de cel rimbaldian, este expresia unei alte vîrste culturale. Grija cea mai mare nu mai este să-şi exacerbeze percepţia senzorială, ci să-şi supravegheze emoţiile şi, mai ales, expresia lor. Reîntîlnim idealul barbian al temperării emoţiei prin intelect. Artistul vorbeşte, de altfel, într-un poem *(Harta)*, despre „insula de foc" ce este inima, radical deosebită de „partea cea mai uscată" : fruntea. În volumul *Moartea ceasului* îşi manifestase regretul că poezia nu poate ascunde, totuşi, afectivitatea : „Mi-e urît în cămaşa asta/ De litere/ Prin care îmi iese uşor/ Respiraţia şi bătăile inimii" *(Singur)*.

Ideea salvării sentimentelor apare în poemul *Atlantida*. În volumele *Tuşiţi*, *Suflete, bun la toate* şi *Astfel* se înmulţesc referirile la atrofierea sensibilităţii în atît de agitata epocă modernă („— Pe ce treaptă de civilizaţie/ Ne aflăm ?/ — În epoca pietrei şlefuite,/ Întrucît singura piatră şlefuită/ Care se găsise,/ Inima,/ A fost pierdută." ; *La lecţie)*, fără a se cădea vreodată în paseism sau în desueta atitudine anticitadină.

Reîntoarcerea la sensibilitate este exprimată în elogiul sugerat în titlul volumului din 1972 : „O, suflete bun la toate ! /.../ Poate că abuzăm de tine/ Folosindu-te ca pe o perie/ Ca pe un burete/ Ca pe o stea/ Ca pe un telescop,/ Ca pe o cîrpă" *(Suflete, bun la toate)*.

Cum vedem, poetul acesta afişînd o superioară detaşare de trăirile curente crede în perenitatea marilor sentimente şi ceea ce urmăreşte este doar înnoirea *expresiei* lor. Cea mai bună dovadă este oferită în poemul *Precauţie ;* autorul se autodefineşte aici, arătînd că „insensibilitatea" lui este o mască deliberată, o armură pe care şi-a confecţionat-o în mod conştient.

Dar ce se ascunde sub această adevărată „platoşă" ? O tulburătoare spaimă provocată de însingurarea omului modern, rupt din relaţia tradiţională cu lumea şi cu natura. Nu întîmplător, în acelaşi definitoriu volum *Tinereţea lui Don Quijote*, mediul înconjurător îl constituie nimicul *(Exigenţă)*, golul *(Echilibru)* sau pustiul *(Vine şi Darul)*. Provocatoare de spaimă incurabilă *(Pieton)*, însingurarea duce la înstrăinarea de sine, sugerată în descitatul text intitulat *Cine*.

Această temă lirică avea să ducă la dezvoltarea unei laturi existente de la început în opera soresciană. Sim-

Scanned with OKEN Scanner

ptomatică pentru viziunea poetului era, în volumul *Moartea ceasului*, imaginea „oamenilor mecanici", a robotului în care tinde să se transforme omul căruia i se atrofiază, continuu, sensibilitatea *(Roboții)*. Aceeași dezumanizare alarmantă este sugerată, cu alte mijloace, în poemul intitulat *Viziune* („Străzile erau înțesate de lume...).

În prefața unui volum care, într-un fel, reprezintă și o „restituire" de istorie literară, nu putem să evităm o cît de rapidă trecere în revistă a cărților aici antologate.

Culegerea care l-a impus rapid în conștiința publicului pe Marin Sorescu este cea de *Poeme*, imprimată în 1965. Într-o vreme în care „steaua" lui A. Toma nu apusese definitiv, insolența acestui tînăr ce spunea lucrurilor pe nume era cuceritoare. S-a întîmplat lucrul curios ca naturalețea să provoace... surpriza. După atîția ani de retorică obositoare și previzibilă, nu putea să treacă neobservat acest ton : „Am zărit lumină pe pămînt,/ Și m-am născut și eu/ Să văd ce mai faceți.// Sănătoși ? Voinici ?/ Cum o mai duceți cu fericirea ?// Mulțumesc, nu-mi răspundeți./ Nu am timp de răspunsuri,/ Abia dacă am timp să pun întrebări." *(Am zărit lumină...)*. Ultimele trei versuri ar putea fi folosite drept *moto* al unui studiu dedicat operei acestui insurgent. Să notăm și faptul — nu lipsit de importanță în privința modernității poeziei soresciene — că viziunea aceasta detașat-ironică ne-o evocă pe cea a graficianului Jean Effel.

Este știut că efectul ostentației este mai eficient cînd se iau în răspăr temele cele mai curente ale poeziei dintr-o epocă. Sorescu inaugura un mod — foarte curajos, pe atunci ! — de a trata în versuri istoria (din păcate, inflația epigonilor a demonetizat uneori procedeele). Oricînd citabile într-o antologie de bună poezie patriotică sînt poeme precum *Bărbații*, *Muzeul satului*, *Ctitorie* și des amintitul *Trebuiau să poarte un nume*. Lirica patriotică a lui Marin Sorescu dădea lovitura de grație unei poezii patriotarde ce proliferase în maniera cunoscută a viețuitoarelor parazite.

Amintim aici frumosul epitaf, cuceritor prin simplitate, din *Ctitorie* : „Noi, Ion și Ioana,/ Cu puterile noastre/ Am durat acest sfînt/ Copil/ Întru veșnica pomenire/ A acestui soare/ Și-a acestui pămînt." Omul privit ca o ctitorie, pe un tărîm aflat mereu în calea năvălirilor pus-

Scanned with OKEN Scanner

tiitoare, la marginea unor imperii puternice, sugerează un nou mod de a înțelege istoria ; tocmai această înțelegere face ca probele materiale ale trecerii noastre prin veac, oricît de umile, să fie înnobilate de prezența oamenilor care le-au făcut — în ciuda tuturor vicisitudinilor — să dureze. Noutatea este certă și, nu întîmplător, ea a făcut „școală". *Muzeul satului* este textul reprezentativ din acest punct de vedere. Și găsim în finalul poemului o manifestare de patetism, surprinzătoare la un poet care, în aparență numai, se joacă scriind versuri : „Vizitatori,/ Nu atingeți sărăcia și tristețea/ Aflate-n muzeu/ Sînt exponate originale/ Ieșite din mîna, din sufletul și din rărunchii acestui popor/ Într-o clipă de încordare și spontaneitate/ Care a durat/ 2000 de ani".

Așa cum este înțeleasă istoria poporului român, ea se concentrează, întreagă, în spiritualitatea românească și — evident — în expresia plenară a acesteia : literatura națională. Rareori s-a adus Poeziei un elogiu atît de mare ca în poemul *Trebuiau să poarte un nume*, unde se atribuie poetului național puterea de a sugera toată istoria și întreaga sensibilitate a unei seminții.

Antologică este și poezia *Shakespeare*, care a avut privilegiul de a fi analizată de G. Călinescu și pe care Alain Bosquet a tipărit-o în *Les cent plus beaux poèmes du monde* (1979).

Volumul din anul următor (*Moartea ceasului*, 1966) contura mai clar trăsăturile definitorii ale poeziei lui Marin Sorescu, individualizînd-o deplin în spațiul liric al deceniului al șaptelea. Simptomatic pentru tehnica *à rebours* adoptată este un vers ironic („Așa cere tradiția") din finalul poemului *Meșterul Manole* ; căci Marin Sorescu procedează întotdeauna așa cum *nu* cere tradiția. Surpriza este căutată, provocarea ei săvîrșindu-se prin evitarea previzibilului. Plăcerea de a persifla convenții înrădăcinate (precum cea de a zîmbi în fața aparatului de fotografiat) este luată în răspăr în poemul *Vînat*.

Ultimul text arată cît de nedrept ar fi să reducem materia volumului *Moartea ceasului* la o sumă de ironii și persiflări. „Mecanismul" constă în „demontarea" realului și încercarea de a recombina, în atelier, elemente disparate ale naturii. Demontarea vieții înseamnă însă moarte și autorul va sugera mai clar încă, în poemul *Pricina*, pierderea dureroasă a firescului existenței.

Scanned with OKEN Scanner

Unul din textele reprezentative din *Moartea ceasului* este *Vis*. Pe de o parte, pentru că tipic soresciană este aici ironia la adresa folosirii „din obișnuință" a unor teme poetice, a unor asocieri stereotipe ș.a.m.d. Pe de altă parte, nu poate trece neobservată dorința poetului de a „împăca" și oamenii și natura. Un poem complementar în această privință *(De rebus)* vom găsi în volumul publicat în 1968. Poetul vrea să „împace" oamenii, natura și lucrurile. Ne amintim că Baudelaire atrăsese atenția asupra „limbii" ezoterice a Naturii, ale cărei „confuses paroles" ar fi dator să le surprindă poetul *(Correspondances)*. Este sugestiv interesul lui Marin Sorescu pentru „limba lucrurilor", ce oferă o posibilitate de lărgire a domeniului poeziei.

În volumul din 1966, poetul acesta ce fusese luat drept autor comic obiectivează o terifiantă imaginație, în poeme conținînd viziuni cutremurătoare. Cea mai impresionantă este, fără îndoială, *Gura racului*, care ar merita citată integral dacă nu ar figura în corpul volumului de față.

Într-un alt poem *(Perseverare)* este sugerată ideea că am venit prea tîrziu, într-o vreme lipsită de mistuirea creatoare din epoca începutului : „Voi trece pe lîngă fum/ Pînă cînd fumul, de rușine,/ Va deveni iar flacăra/ De la început". Antologice sînt, în culegerea amintită, și cele două texte intitulate *Viziune* (începutul primului poem amintește procedeul lui Robert Desnos din *Le Pélican*).

Volumul *Tinerețea lui Don Quijote* (1968) a marcat momentul terminării unei perioade de fecunde căutări. Asemenea unui fluviu ieșit dintre munți, tăindu-și maiestuos o cale sigură în cîmpie, Marin Sorescu a atins un nivel ce i-a permis o creație mai calmă, lipsită de surprize. Este perioada în care, stăpîn pe mijloacele sale, artistul își exploatează plenar descoperirile, impunîndu-și vocea lirică (poate și atracția teatrului l-a făcut să renunțe temporar, la experimente în domeniul poeziei lirice).

Expresia acestei perioade de fructificare „pînă la capăt" a modalității lirice care, atunci, îl definise deja, o găsim în volumul *Tinerețea lui Don Quijote* și în alte trei care i-au urmat : *Tușiți* (1970), *Suflete, bun la toate* (1972), *Astfel* (1973). Sînt culegeri în care autorul nu și-a propus schimbări esențiale (dar volume ce confirmă vo-

Scanned with OKEN Scanner

cația poetului, definindu-i mai pregnant originalitatea și locul în poezia contemporană). În ele, motivul *cărții* apare cu o frecvență mai mare ; reprezentativ este poemul *Alergătorul*, din volumul *Tușiți*. Același stil parabolic îl întîlnim în *Simetrie*, unul din cele mai bune texte din întreaga culegere.

În volumul *Suflete, bun la toate*, revoluția săvîrșită de artist în poezia română contemporană este sugerată, în cunoscutu-i stil parabolic, într-un text căruia a refuzat să-i dea titlu (versul inaugural : „Ca și cînd m-am jucat...") Ironie ? Sarcasm ? Greu de răspuns. Un lucru este cert, însă : autorul este perfect conștient de locul de excepție pe care-l ocupă în cadrul liricii de astăzi și asta explică, în parte, aversiunea lui declarată față de critica literară (o sugerase încă din poemul *Shakespeare*).

În volumul *Astfel* sînt ușor observabile alte confirmări ale vocației poetului, binevenite spre a „rotunji" o perioadă de creație. Merită amintită lirica patriotică din textul ce dă și titlul volumului *(Astfel)*, poemul *Amețeala* (unde este repetată încrederea sinceră în logos : Cicero, Demostene, Cato „aveau ceva măreț și credeau în cuvînt") și memorabilul *Nevermore*.

Fiind vorba de o perioadă esențială de creație, este cazul să-i marcăm ipoteticele pietre de hotar. Cronologia strictă o vor stabili, poate, cîndva, cei dedați cu atari îndeletniciri. Reperele ideale (și, oricum, operaționale în analiza operei) îmi par replica la Macedonski (din *Singur printre poeți)* și cea la Edgar Poe (din *Astfel)*. La interval de aproape un deceniu, două replici la poeme arhicunoscute sînt în măsură a defini originalitatea unui artist. Departe de a-i îngrădi originalitatea, raportarea permanentă la existentul cultural i-a incitat fantezia și l-a obligat să caute în permanență insolitul. Opera lui se încadrează în ceea ce Ion Barbu numea, în 1959, „creația literară critică", opusă „stadiului naiv al creației literare nereflexive" (*Direcții de cercetare în matematicile contemporane)*.

Dar iată că scriitorul în opera căruia referentul livresc era o prezență tutelară oferă, în 1973, un volum menit a șoca atît publicul larg cît și critica : *La lilieci*. Cum vedem, poetul nu a acceptat prea mult „cantonarea" în modalitatea lirică ce-l impusese (și pe care n-a abando-

Scanned with OKEN Scanner

nat-o definitiv), propunînd o alta, de frapantă noutate. După ce experimentele-i cele mai îndrăznețe le făcuse, de cîțiva ani buni, în teatru, iată că poezia redevine „creuzetul" ales pentru găsirea unei noi înțelegeri a literaturii. Anticipări ale noii modalități literare existau și în celelalte cărți ale autorului (poemul *Halebarda* este un exemplu), poezia scrisă de Marin Sorescu după 1973 nefiind decît dezvoltarea cu precădere a unor latențe ce existau în scrisul său ; este vorba de o radicalizare, nu de o schimbare la față.

Anul 1973 marchează *radicalizarea atitudinii anticalofile* a scriitorului, atitudine a cărei expresie relevantă este *La lilieci*. Aici, Marin Sorescu a inclus poeme din care să nu poți cita un vers „frumos" în accepțiunea tradițională. Totuși ar fi abuziv să vorbim despre o „estetică a urîtului" ; mai adecvată îmi pare observația că e vorba de tatonarea unui *alt fel de expresivitate*. Se tinde spre o lărgire a domeniului poeticului, atingîndu-se, fără doar și poate, una din limitele acestuia. Sînt selectate cuvintele cele mai „dure" (un text intitulîndu-se *Buduroi*), ceea ce discreditează implicit prejudecata „nobleței" unor cuvinte sau imagini. Este o „democratizare" totală a limbajului poetic și a „strategiei" retorice, ceea ce are drept rezultat revigorarea unui atît de vechi gen literar.

Ciclul constituie un experiment extrem și, de aceea, irepetabil ; aici, poezia a fost adusă — conștient — într-un impas. S-a vorbit mult despre inserția „prozaicului" în poezie ; nefiind om al jumătăților de măsură, Sorescu a mers pînă la limită, atingînd-o. Petre Stoica practică poezia „prozaică" rămînînd însă în sfera lirismului ; la Marin Sorescu, delirizarea este totală. Textele rezultate pot să nu placă, dar nu le putem nega interesul. Nici un botanist nu își reduce studiul la analizarea florilor frumos colorate...

Lirismul este ocolit cu atîta atenție încît această insolită replică la *Amintirile* lui Creangă [1] se vrea — și este ! — mai puțin lirică decît scrierea humulești eanului. Poezia a mers așadar, mai departe decît proza în evitarea a ceea ce era considerat, odinioară, domeniul privilegiat al poeziei : gingășia, sensibilitatea, duioșia. Petre

1 Raportarea aceasta a făcut-o, primul, Edgar Papu, în recenzia volumului *La lilieci*, vol. III (*Ramuri*, 15 ianuarie 1982).

Scanned with OKEN Scanner

Stoica se află în vîrsta lirică a poeziei, scriind admirabilul volum *Arheologie blîndă*. „Arheologia" soresciană din *La lilieci* este sarcastică ; „cioburile" descoperite în adîncurile amintirii sînt reconstituite burlesc, prin umplerea golurilor cu un liant țipător, strident, șocînd mai mult decît albul din reconstituirile arheologice de meseric.

De universul lui Petre Stoica amintesc, în primul volum al ciclului : litografia scorojită înrămată de *Nea Florea*, ieșirea la poartă, duminica *(Lumea albă)* și imaginea lui Marin Clanaristul *(Fanfara)*. Dar Marin Sorescu merge mult mai departe decît Petre Stoica ; în vol. II din *La lilieci* găsim poemul *Cine mai trece pe drum*, unde simpla enumerare este expresivă. Observăm aici că efecte eufonice (rare!) se obțin și în lipsa rimei.

Cum era firesc, o atare revoluționare a limbajului poeziei a întîmpinat rezistența înverșunată a comentatorilor care nu vor să treacă de stadiul atins de Minulescu, bunăoară. Dar receptarea celor trei cărți ale ciclului a înregistrat cele mai variate atitudini, de la negarea totală de către Eugen Barbu pînă la premierea de către Academia Română.

În privința tehnicii scriitoricești, s-au propus îndreptățite raportări la tradiția autohtonă a lui Anton Pann și la *Antologia orășelului Spoon River* de Edgar Lee Masters [1]. Vădită este, în unele poeme, înrudirea cu Arghezi (cel din *Flori de mucigai)* ; există în vol. II din *La lilieci* un text *(Procesul)* amintind îndeaproape tehnica argheziană din *Pui de găi*... Din aceeași carte amintim și *Act de prezență*, bufonerie spirituală *à la* Jean Effel. Notabilă este și imaginea inaugurală (a ciclului), cea a hîtrului care „arăta de cu toamnă opincile viitoare, pe spinarea porcului gras" *(Nea Florea)*.

Foarte sugestiv îmi pare textul *Craiova văzută din car* : „Craiova văzută din car e cel mai frumos oraș din lume,/ Rămîn și acum încremenit cînd mă gîndesc, îmi lasă gura apă./ Era și primul oraș care-mi ieșea în cale,/ Poate și asta contează, *aveam retina proaspătă, fără gunoaie (s.m.)*/ Și i-am descoperit dintr-o dată întreaga strălucire". Am reprodus începutul poemului deoarece asta ne propune

---

1 Mircea Iorgulescu, *Ceara și sigiliul*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 148.

Sorescu în tot ciclul *La lilieci*: alungarea „gunoaielor" din privire, reîmprospătarea percepției.

Ciclul a fost elaborat și publicat de-a lungul unui interval (I — 1973, II — 1977, III — 1980) în care întreaga creație poetică a lui Marin Sorescu a fost marcată de radicala experiență amintită. Rezultatele se văd în cele două volume de poezie de dragoste imprimate în acel interval: *Descîntoteca* (1976) și *Sărbători itinerante* (1978). Îndeosebi primul volum amintește mijloacele expresive din *La lilieci*. O „domolire" a stridențelor găsim în volumul (superior din punct de vedere al realizării artistice) *Sărbători itinerante*. Culegerea are un pronunțat caracter experimental, autorul încercînd aici (ca și în *Descîntoteca)* deretorizarea eroticii. Conținînd lirică erotică, volumul obiectivează în același timp și o meditație asupra condiției acesteia în momentul literar în care a apărut. Volumul este programatic și tocmai prin aceasta definitoriu pentru autorul lui. Cred că poetul a ales intenționat poezia erotică pentru a-și ilustra experimentul, dat fiind că, în cadrul acestei poezii, confesiunea și retorica păreau de neînlăturat.

Marin Sorescu scrie o poezie programatică neconfesivă, lucrul fiind mai frapant în lirica erotică. Simțind totuși tentația obiectivării confesiunii, o „deturnează" în epic, dramatic, prozaism sau bufonerie. Rezultatul este, ca și în *La lilieci,* o împrospătare a temei atît de vechi! Este vorba de o împrospătare deliberată, prin îndepărtarea petelor făcute de rugina rutinei literare.

Ar fi nedrept să vedem numai tentativa de înnoire (ceea ce n-ar fi deloc puțin, dar nici prea mult...) în acest volum, care conține poeme de certă durabilitate estetică. Atunci cînd replica se autonomizează deplin, rezultatele sînt remarcabile, ca în memorabilul *Bocet crăpat,* în care substratul eseistic este tratat liric. Oricînd citabile într-o antologie a liricii erotice românești sînt poemele *Așteptare, Îndepărtarea malurilor, Tava cu jeratec.*

Poeziile din volum sînt antiretorice („Simți cum se strecoară retorismul?" — avertizează în *Ferigă),* ceea ce-l sperie pe autor fiind — paradoxal — tentația... clasicului: „Muzica e zgomot fără tine/ (Vers de sonet, pune-l deoparte,/ Ce vrei, nu mă pot dezbăra de tradiție așa cu una cu două,/ E în mine un clasic, care mă îngî-

Scanned with OKEN Scanner

nă") *(Apus nr. 15)*; și în *Forțe în plus*, atrăgea atenția, ironic, asupra prezenței unui „vers clasic".

Rarele rime interioare sînt relevante pentru că sînt neașteptate în contextul volumului. Într-un caz apariția (spontană, poate) a unui „distih îl determină pe poet să se simtă dator a-i... motiva prezența: „Așa că mai bine anonimi și în pat/ Decît anonimi în trecutul îndepărtat./ Rimează? Un pic, din cauza ta/ Fac concesii formelor fixe,/ Formelor tale fixe./ Gazeluri trebuie să-mi inspiri,/ Sonete, glose rondeluri —/ Să nu-mi mai vii cu inspirație/ Vărsată." *(Tava cu jeratec)*. Citînd, într-o recenzie din *România literară* (nr. 18/ 1979), aceste versuri, anticipam că dacă versul alb se va impune definitiv și dacă prozodia tradițională va deveni tabù, Marin Sorescu va scrie sonete, glose, rondeluri. Și iată că, la puțini ani după aceea, Marin Sorescu publică mai multe sonete în volumul *Fîntîni în mare* (1982)! Explicația nu stă, se înțelege, în „prezicerea" unui critic, ci în permanenta propensiune spre ludic a poetului; ea explică în mare măsură teribilismele și ostentația insolentă. În multe poeme, artistul se joacă dezinvolt, dînd cu tifla clișeelor și cultivînd cu voluptate polisemantismul. Spaima de gravitatea scorțoasă este evidentă și lirismul se manifestă în prezența tiranică a unei atitudini subiective: ostentația.

Simpla lectură a texelor în care este folosită prozodia tradițională *(În groapa cu cuvinte, Don Quijote și Sancho Panza, Troia, Poveste, Fiori de început)* indică modul foarte liber în care este preluată (nici nu putem fi întotdeauna siguri că este preluată cu adevărat) convenția prozodică tradițională. Rarele rime interioare sînt relevante pentru că sînt neașteptate în contextul poeziei sorescіene, analizată de Vladimir Streinu drept unul din „cazurile extreme de verslibrism contemporan". În cel mai recent volum al autorului găsim acest poem, de certă factură ludică: „Mă dor genunchii, piept, rărunchi./ Văzută viața din ăst unghi/ În loc de viață ai rărunchi/ Și-n loc de casă stai genunchi". *(Nor)*. Un joc îmi pare, în creația sorescіană, și supunerea la convențiile prozodice tradiționale. În domeniul ludicului se înscriu și volumele conținînd versuri pentru copii; aici, poetul folosește cu detașare ritmurile consacrate, pe care le întîlnim foarte rar în celelalte cărți ale sale.

Scanned with OKEN Scanner

Caracteristic pentru versurile soresciene destinate copiilor este volumul *O aripă și-un picior (Despre cum era să zbor)* (1970); în căutarea unor rime amuzante, poetul își poate obiectiva în deplină libertate propensiunea spre ludic, autocenzurată în multe dintre poemele „serioase", destinate lectorilor maturi. Scrisă pentru copii, cartea a găsit admiratori și între cei trecuți de mult de vîrsta pantalonilor scurți. Căci celor mai bune texte din această categorie li s-ar putea atribui celebra dedicație a lui Max Jacob: *„Pour les Enfants et pour les Raffinés (Pentru copii și pentru rafinați).*

În volumul amintit, Sorescu se înrudește cu principalii reprezentanți ai tradiției ludice românești. *Hoțul prins* îl amintește pe Tristan Tzara (cel din *La chanson d'un dadaïste)*, în timp ce *Orchestra* ne trimite cu gîndul la Urmuz *(Cronicari)*. Dar înrudirea cea mai pronunțată este cu Tudor Arghezi, fără a fi vorba de o influență directă. Fantezia infantilă, dezlănțuită, neîncorsetată de Logică și de Natură, este frumos minată în *Bunica și chibriturile*. Absurdul deliberat este cultivat cu umor în *Despre cum era să înec Pămîntul.*

Propensiunea spre ludic este vizibilă în toate volumele de versuri imprimate, pînă astăzi, de Marin Sorescu. Varietatea manifestărilor ludice este atît de mare, încît merită ele singure un studiu special. Nepropunîndu-ni-l acum, să semnalăm, în încheiere, creația lexicală din *Descîntoteca* (jocul „De-a v-ați vățelea", în *Tertip* și *Liniște)*, amintind o alta, foarte cunoscută, a lui Nichita Stănescu („hai să ne haidem!"). Adesea, jocurile acestea, ca și cele ale măscăricilor de la curțile din vechime, oferă posibilitatea rostirii unor adevăruri profunde. Se realizează astfel o „punte" între vocația insurgenței și tensiunile existențiale (însingurarea, sentimentul golului, tragicul), aspectele ludice constituind un liant între cele două coordonate majore ale poeziei soresciene. Altfel spus, ludicul este domeniul unde se întîlnesc insurgentul și însinguratul.

Dacă volumele publicate de Marin Sorescu începînd din 1965 au fost în măsură să indice convingător originalitatea poetului, nu trebuie să uităm că volumul de parodii se dovedește, cu trecerea anilor, prologul firesc al acestei opere, căreia îi anticipă deopotrivă latura gravă

Scanned with OKEN Scanner

(în replica la Macedonski), finețea aluziilor culturale și, mai ales, propensiunea spre ludic.

La 18 ani de la debutul editorial, volumul *Fîntîni în mare* a venit să sublinieze parcă organicitatea operei poetice soresciene. Regăsim oroarea-i de „vorbele mari" *(Sunetul* și *Semnal de alarmă)* și dorința de a apăra permanent poezia de închistare în formule : „aerul ce ne-nconjoară /.../ trebuie să rămînă mereu proaspăt și tare" *(Sunetul)*. Apăsarea memoriei culturale este sugestiv prezentată în poemul *Erudiție :* „Citesc și eu,/ Așa cum găina simte din cînd în cînd/ Nevoia/ Să mănînce coji de ouă." Umorul se împletește cu luciditatea, într-un poem tipic sorescian.

Dar volumul din 1982 reliefează nu doar organicitatea creației poetice, ci a întregii opere literare a autorului, poeme din *Studiu* și *Pîndă* putînd fi raportate cu îndreptățire la cel mai cunoscut text dramatic al lui Marin Sorescu : *Iona.*

Nu cred că s-a insistat îndeajuns asupra faptului că acest autor mult comentat este simptomatic pentru sensibilitatea contemporană, atît prin expresie, cît și prin straturile mai adînci ale poeziei lui. Poezia este, înainte de toate, expresie ; iar cea soresciană este una din expresiile după care va putea fi analizată, în viitor, sensibilitatea de astăzi. Aceasta explică atît popularitatea, cît și influența fecundă asupra poeților formați după publicarea volumului său de *Poeme*. Din „mantaua" lui continuă să iasă poeți ; dintre cei foarte tineri, reprezentativ este Mircea Cărtărescu, autor care a putut profita din plin — ca toți colegii de generație — de acea formidabilă „descătușare" pe care, spărgînd tiparele învechite și terorizante, Marin Sorescu a făcut-o posibilă. Natură polemică, el naște reacții polemice. Va fi contestat adesea, dar va rămîne greu de ignorat.

Pentru poeții aflați în pragul afirmării, Marin Sorescu este un paradoxal clasic... tînăr.

„Clasicizarea" operei (îndeosebi a celei scrise în deceniul al șaptelea) o expune inerentei agresivități a reprezentanților mai noi ai tendinței reformatoare, pe care și Marin Sorescu o ilustrează. Lăudată sau negată, însă, opera acestuia constituie deja un reper în poezia românească, și cei care o contestă îi confirmă viabilitatea.

Scanned with OKEN Scanner

POSTFAȚĂ LA VOLUMUL „NAȘTEREA NOSTALGIEI“ DE MODEST MORARIU

Nu cred că sînt mulți autori care să fi dedicat un poem lui Robinson Crusoe (în paranteză fie spus, eu nu cunosc nici unul). Spun „să fi dedicat“, iar nu să se fi inspirat din faptele celebrului erou romanesc. În poemul *Dans de caracter* (din volumul *Spectacol de pantomimă*), Modest Morariu a făcut-o. Noutatea constă în faptul că personajul *fictiv* al lui Daniel Defoe are, aici, același regim cu A. E. Baconsky și Petre Stoica, contemporani cărora le sînt dedicate poeme reunite între copertele cărții.

Ceea ce frapează pe acela care citește, pentru prima oară, versurile lui Modest Morariu (om de distinsă și aleasă cultură, erudit în materie de literatură și de arte plastice) este că referințele culturale nu sînt deloc stridente. Nici numeroase. Și chiar atunci cînd există, ele dobîndesc un statut aparte, ceea ce face ca poezia să nu aibă un caracter livresc. Scriitorul posedă arta inefabilă de a „senzualiza“ motivele livrești, lucru evident în poeme precum *Ahile și broasca*, *Don Quijote învins*, *Hamlet* ș.a. Să notăm în acest context și aparentul „comentariu“ la o operă plastică *(Căderea lui Icar, de Bruegel)*, poem în care găsim un clar simptom de modernitate. În critica europeană postbelică s-a insistat relativ frecvent asupra modului în care plastica a constituit pentru lirica modernă un subiect predilect de inspirație și a oferit, în același timp, incitante teme de gîndire asupra procesului creator.

Lipsa referințelor culturale stridente se explică, în cazul particular al lui Modest Morariu, prin faptul că poezia lui este expresia unei culturi deplin asimilate. Rar om de asemenea vastă cultură care să nu fie robit propriei memorii culturale! Ceea ce-l eliberează de sub tutela virtuală a cunoștințelor acumulate în timp este conștiința estetică foarte rafinată, capabilă a asigura detașarea de tot ceea ce a mai fost rostit. Astfel se explică și numărul extrem de redus al poemelor publicate, pînă astăzi, de autor. El are conștiința că trăiește într-o vîrstă (culturală) tîrzie, lucru vizibil încă din poemul inaugural al prezentului volum, unde prezența repetată a acelui „etcetera“ sugerează ideea unui *déjà vu*. Chiar lucrurilor

Scanned with OKEN Scanner

deja spuse li se infuzează o viață care le face să pară inedite, iar Robinson Crusoe dobîndește, în poemul amintit, un neașteptat „statut" de contemporan. Nu temele sînt noi, ci tratarea lor.

Noutatea maximă a poeziei lui Modest Morariu se manifestă în raport cu poezia epocii în care scriitorul și-a imprimat întîile versuri. Numele său se leagă de prima tentativă publică de a ieși din închistarea dogmatică: este vorba de grupul de scriitori „lansați", la *Steaua*, de A. E. Baconsky. Modest Morariu a debutat în revista clujeană într-un număr în care mai publicau poeme Petre Stoica, Mircea Ivănescu, Liviu Călin și Cezar Baltag. Astăzi versurile nu ne apar, desigur, prea curajoase, așa cum recordurile de viteză stabilite de primele automobile și avioane nu sînt capabile a mai entuziasma pe cineva. Dar fără memorabila (și riscanta...) deschidere culturală realizată de *Steaua* este greu de imaginat impunerea generației lui Nichita Stănescu și întreaga resurecție a liricii românești postbelice.

Antologia aceasta prezintă cvasitotalitatea poemelor publicate de autor; se adaugă un număr de inedite, ușor de recunoscut prin lipsa trimiterii la un volum anterior. Este, cum ar fi spus Ion Barbu, o *alegere*, iar nu o *culegere* de poezii. Rînduirea necronologică a textelor indică efortul de reordonare. Din cele trei cicluri, numai titlul ultimului este inedit. Primele două poartă cele două titluri ale ciclurilor originale din volumul de debut, care, să nu uităm, venea la mai bine de un deceniu de la primele versuri imprimate în *Steaua*. Acel volum era el însuși rezultatul unei selecții și dovedește, peste ani, organicitatea unui univers liric.

Volumul *Nașterea nostalgiei* indică foarte clar atracția pe care o exercită asupra autorului poezia care, din rațiuni polemice, a cultivat „prozaismul" și ironia, mergînd în direcția delirizării aparente. Înrudiri vizibile există cu poezia de notație a lui Petre Stoica și cu atitudinea delirizantă a lui Mircea Ivănescu sau Marin Sorescu. Modest Morariu se încadrează într-o structură a liricii moderne ce pornește de la Walt Whitman și în care s-au înregistrat noutățile cele mai frapante aduse de poezia secolului nostru: „inventarele", discursivitatea șocantă, cultivarea arbitrariului ș.a.md. Este o structură diferită de aceea descrisă în celebra carte a lui Hugo Friedrich

Scanned with OKEN Scanner

(anticipată încă din secolul al XVIII-lea și avîndu-și punctul nodal în opera lui Baudelaire). Sînt două structuri complementare, presupunîndu-se și incitîndu-se reciproc.

Deosebindu-se radical de Baudelaire, Whitman inaugura direcția vitalistă, antiestetizantă (nu în sensul „esteticii urîtului"), în care viața este preferată „artei", artificiului. Tendința este mai generală, nereducîndu-se la domeniul liricii ; astfel s-a ajuns, în plastică, la operele lui Marcel Duchamp și la cunoscutele „objets trouvés", toate contribuind la cristalizarea și impunerea orientării antiestetizante, definitorie pentru arta vremii noastre.

Pe plan universal, această tendință (ale cărei manifestări erau prezente în literatura română încă dinaintea primului război mondial) apărea ca reacție polemică la direcția baudelaireiană. În 1956—1957, însă, apelul la mijloacele poeziei „prozaice" constituia o curajoasă reacție la prozaismul ingenuu al unui A. Toma. În cazul poeților lansați, în deceniul al șaselea, de *Steaua*, substratul polemic al unei atari poezii era mult mai pronunțat decît ne apare astăzi. Căci, înaintea anului 1960, poezia de acest gen („evazionistă", în limbajul „criticii literare" de atunci...), oricît de rar publicată, reprezenta o erezie salutară și, în presa momentului, poate cea mai rafinată replică dată retorismului și înțelegerii rudimentare a actului artistic. Aceasta explică, de altfel, ostilitatea cu care a fost întîmpinată tendința reformatoare promovată de A. E. Baconsky.

Meritul de căpetenie al *Stelei* era reînnodarea cu marea tradiție poetică europeană. Tinerii pe care A. E. Baconsky îi publica pe atunci se înscriau în amintita tendință *generală* a artei moderne, artă ce s-a ridicat programatic împotriva convențiilor acreditate, a locurilor comune, a retoricii și a „prefabricatelor" de gîndire și reprezentare. Poetizării excesive i-a urmat, firesc în devenirea artei europene, depoetizarea.

Înrudirea cu Petre Stoica se explică prin faptul că cei doi scriitori aparțin aceleiași generații și au avut modele culturale comune. Adunîndu-și tardiv versurile în volume, Modest Morariu a avut nesansa de a părea, în unele texte, un epigon al lui Petre Stoica, dat fiind că aducea în scenă mijloace pe care colegul de generație, reușise, anterior, să le impună, legîndu-le de numele său. Înainte de a face o paralelă între cei doi poeți, trebuie

Scanned with OKEN Scanner

subliniat faptul că nu se poate stabili un raport de imitație între acești artiști ce s-au format și au debutat în condiții similare.

Spiritul curajos promovat, în deceniul al șaselea, de *Steaua*, este vizibil și în scrierile de început ale lui Modest Morariu. În prezenta antologie este reprodus un poem din 1958 *(Fatalitate)*, grăitor pentru modul subtil și eficient în care era „subminată" poezia găunoasă și retorică pe care o găzduiau majoritatea revistelor. Enumerarea din partea inaugurală a poemului, mizînd pe alternanță voit depersonalizatoare („unul... altul..."), creează impresia simplei consemnări cronicărești : „Unul își smulge părul din cap... altul se bate cu pumnii în piept.../ al treilea rumegă un citat pentru posteritate.../ al patrulea își săpunește șireangul fluierînd..." Urmează alte enumerări (mizînd, de astă dată, pe o altă alternanță, ce conferă o sporită „corozivitate" lirismului : „unul... ceilalți..."), capabile a îndepărta orice bănuială de simplă consemnare. Eșantioanele de realitate sînt prezentate într-o aparentă dezordine ; selecția este bine ascunsă sub masca notării arbitrare.

Procedeul lui Petre Stoica din *Registre* este utilizat în poemul *Spirit științific*, unul din cele mai frumoase scrise pînă acum de Modest Morariu. Oroarea de catalogarea sistematică ce pune etichete și numere unor manifestări ale *vieții* duce la acest final de un patetism abia reținut : „Oh, cîte sînt de numărat pe lumea asta !/ Numărăm și numărăm și tot numărînd/ pierdem pîlpîirea stelelor,/ pierdem miresmele florilor,/ pierdem cîntecul păsărilor./ Orbi și surzi, numărăm, pe bîjbîite,/ ne îngropăm sistematic sub mormane de registre."

În ciuda apelului constant la mijloacele literaturii „depoetizante", Modest Morariu ilustrează încă vîrsta lirică a poeziei. Arta lui mai este lirică în sensul vechi, acceptînd biograficul și punînd preț pe subiectivitate. Și tocmai intenția de a nu-și exterioriza prea mult subiectivitatea a determinat opțiunea pentru mijloacele poeziei voit „prozaice".

Sensibilitatea lui pronunțată îl împiedică însă pe autor să ducă prea departe tehnica „depoetizării". În *Casa copilăriei*, el este un proustian nostalgic, asupra căruia aroma poamelor uscate joacă același rol ca micile „madeleines" din *A la recherche du temps perdu* : „aburul

de poame uscate din pod/ îmbracă amintirea cu miresme de livadă/ și iată, măreață,/ pe oceanul timpului hulpav,/ printre/ hîrburi de rachete și sateliți dezafectați/, casa copilăriei plutește/ cu ușile și ferestrele deschise larg/ din care fac semne și mă cheamă/ un popor de mici demoni ironici". Lirismul rememorării („Mai răzbate și-acum din pîclele memoriei/ cîntecul de bronz al pendulei din sufragerie/ în sarcofagul ei de sticlă și lemn/, scrîșnetele neputincioase ale fantomelor captive/ în scrinuri pîntecoase și-n parchetul ceruit,/ cîntecul fericit al linguriților de argint/ între pereții cestilor de ceai...") irigă mozaicul format din eșantioane de realitate. Lucrul este mai vizibil încă în această *Reconstituire*: „Aici a fost ceașca de ceai,/ aici lumina punea o pată/ pe vechea gravură cu doi indieni/ privind vaporul cu zbaturi pe Amazon;/ acolo, pe cer, era un nor,/ întîiul centaur, spuneai, apoi arhipelag,/ și-n cele din urmă sirenă." Același spirit l-a dus pe Petre Stoica la scrierea memorabilului volum *Arheologie blîndă* (1968). „Inventarierea" mucalită a relicvelor ce pot face atmosfera definitiv pierdută este utilizată cu efect maxim într-o *Elegie* din 1975 („O simplă agrafă din părul tău...").

Tehnica modernă a „inventarului" apare în stare pură într-un tulburător poem scris în 1977, la cîteva zile după trecerea în neființă a lui A. E. Baconsky. „Micii demoni ironici" de care poetul vorbea în *Casa copilăriei* au dispărut, consemnarea aparent obiectivă a celor văzute după cutremur oferind imaginea coșmarescă de o terifiantă forță lirică: „O zdreanță de pantalon pe-o zdreanță de zid", „un abecedar, foi căzute dintr-un catalog Neckermann, o ramă oarbă de ochelari" și alte asemenea lucruri înconjoară „un braț de femeie pînă la cot/ cu unghiile proaspăt lăcuite" și „o jumătate de femeie/ ghemuită cu mîinile pe ceafă" *(Moloz)*. S-au scris multe texte despre cutremurul din 1977; al lui Modest Morariu este, poate, cel mai cutremurător. Poetul a găsit expresia adecvată consemnării, nu comentării unei tragedii. Și tocmai în lipsa totală a comentariului văd principalul simptom de modernitate; este o modernitate de substanță, care nu are nimic cu simplul experimentalism.

Inspirat de un eveniment de excepție, poemul *Moloz* constituie o excepție în creația lui Modest Morariu. În genere, nostalgia guvernează poezia lui, conferind versu-

Scanned with OKEN Scanner

rilor aroma pururi îmbătătoare a paginilor proustiene. Nu întîmplător volumul întreg se intitulează *Naşterea nostalgiei*. Amintirile sînt aici tiranice şi, nu o dată, devoratoare. Insolită este anticiparea nostalgiei, privirea prezentului drept virtuală amintire: „Odată despărţirile noastre n-o să mai sfîşie./ Am să plec... totul o să-ţi pară firesc.../ A fost o toamnă cenuşie,/ o seară cu alcool într-un cadru grotesc,/ cîteva scrisori, o telegramă,/ degetele tale cuprinzînd ceaşca de ceai,/ sarea uscată sub pleoape/ de fiecare dată cînd plecai,/ surîsul revederii — un joc de limpezi ape./ Şi calmul amintirii ne va învălui/ ca o ploaie molcomă caldă." (*Elegie*, datată 1959.)

Asemănător ca factură este poemul din 1963: *Într-o zi*. Bănuiala că „ai să dezgropi din nisipul Memoriei/ osemintele fericirii de azi" învăluie prezentul într-un nimb pe care-l dobîndesc, în timp, fotografiile uitate în scrinuri ferecate. Împovărarea memoriei cu fapte trăite temperează speranţele, sugerează poetul („Eram doi tineri zei fără Memorie/ şi marea nu prea vastă pentru speranţa noastră"), pentru care nostalgia pare a fi starea lirică prin excelenţă. Într-un loc se vorbeşte despre „o inocentă gravură colorată/ înfăţişînd Paradisul pierdut" *(Week-end)*; este o prezenţă simptomatică în poezia lui Modest Morariu, autor pentru care trecutul irecuperabil se asociază spontan cu inocenţa, naivitatea vechilor gravuri ce decorau casele bucovinene de odinioară. Unii se despart de trecut rîzînd, alţii plîngînd; Modest Morariu o face consemnînd pur şi simplu. Prezentă, nostalgia nu-l duce la paseism. Nefiind patetic, lirismul său nostalgic nu e nici strident; nu e nici lăcrămos, nici uşuratec. Dar e foarte omenesc. Cultivat fără ostentaţie, „prozaismul" l-a dus la o cuceritoare naturaleţe.

Ciclul inaugural *(Povestire cu fantome)* este dominat de lirica de dragoste. Ilustrativ pentru erotica lui Modest Morariu este poemul *Moment de fericire*, unde opoziţia între chipul zeiesc visat de iubită şi cel „prea omenesc" avut în faţa ochilor creează o tensiune simptomatică pentru întregul ciclu amintit. Iluzia revederii utopicului chip zeiesc echivalează cu reinventarea eternităţii, aşa cum, într-un text anterior, fusese reinventată inocenţa: „Aşa am redescoperit universul/ într-o dimineaţă pe malul unui rîu./ Eu eram Adam şi tu erai Eva./ Şi nimeni nu ne-a alungat cu sabie de foc./ Arhanghelul

Scanned with OKEN Scanner

ne-a adus un ulcior de apă/ și tu ai rînduit pe șervetul alb/ prima roșie din lume./ Eu am tăiat prima felie/ din prima pîine a lumii,/ iar după masă în timp ce priveam/ cum zburdă scînteile pe apă/ am scris primul poem." *(Week-end)*.

„Vremelnica noastră eternitate" *(Zi de vară)*, oferită de iubire, este un motiv al liricii lui Modest Morariu. Îl întîlnim și în poemele *Nemurire* („Să rămînem închiși în veșnicia acestei secunde/ cînd fluturii memoriei încă mai dorm.") și *Cîntec în surdină*: „Dar umbrele noastre nu vor muri./ Umbrele noastre au rămas acolo/ așa cum le-a lipit soarele amiezii,/ pe plaja acum pustie./ Vîntul va-ngrămădi etern nisip/ peste aceste stranii oseminte/ și străinii care vor trece/ nu vor ști că sub pașii lor/ două fantome, cîndva,/ inventau nemurirea." Nașterea *nostalgiei* este contemporană, în acest caz, chiar fericirii care o va provoca, în viitor. Lucrul este evident îndeosebi în poemul *Nemurire*: „Să rămînem închiși în veșnicia acestei secunde,/ ca într-un chihlimbar,/ și nouă înșine urmași mîine vom ști/ cum arată iubirea strămoșilor noștri/ și vom zîmbi înduioșați de atîta candoare". Anticiparea acelui șăgalnic „zîmbet înduioșat" indică foarte clar caracterul *senin* al nostalgiei din lirica lui Modest Morariu; nefiind torturantă, această nostalgie se aseamănă mai degrabă unui narcotic înmiresmat, tămăduitor al prezentelor tulburări sufletești. Readuse în memorie, bucuriile trecute suplinesc lipsa pietrei negăsite pe țărm: „Meduze cenușii,/ pe nisipul cenușiu,/ și noi printre grămezile de alge moarte,/ căutînd pietre colorate,/ care nu existau./ Vai! o singură piatră colorată/ de-am fi găsit, doar una,/ să colorăm cu ea/ tăcerea noastră cenușie." *(Pe țărm)*. Cenușiul din acest poem are un echivalent „expresionist" într-un vechi *Cîntec de toamnă*, scris în 1958.

Diferit prin natura inspirației (nu prin factura versurilor), ciclul al doilea cuprinde poeme de o subtilă implicare în social. Chiar titlurile ciclurilor sugerează deosebirea: poetul nu mai oferă de astă dată „povestiri cu fantome", ci *Puncte de vedere*. Nu mai e vorba de amintirile lui, ci de problemele *noastre*.

Tema mai multor poeme din acest ciclu este absurditatea războaielor, tratată de Modest Morariu într-un

Scanned with OKEN Scanner

mod cu totul original. Riscul major pe care, abordînd o atare temă, și l-a asumat poetul era nedepășirea conjuncturalului. Iată însă că autorul a găsit mijloacele care-l ajută să nu cadă în literatură de circumstanță. Subtilitatea scriitorului este exemplară, el realizînd performanța rară de a evita „capcanele" în care au alunecat alți confrați : retorism, vehicularea unor șabloane curente, jurnalism versificat. O fină ironie irigă textele lui Modest Morariu, exemplare fiind cele în care se face aluzie la Napoleon și la bravii săi grenadiri *(Epopee, Marele Napoleon, Napoleon în papuci)*. E vorba de o ironie amară, foarte vizibilă în poemul intitulat pompos *Nobila artă a războaielor*.

Lirica aceasta reliefează latura „corozivă" a scrisului lui Modest Morariu. Sarcasmul este deghizat sub masca ironiei, dar nu estompat ; brutalitatea săvîrșită în numele unor înșelătoare principii este arătată cu degetul : „Oriunde te întorci/ pe lumea asta complicată/ te izbești de o situație/ ce trebuie urgent clarificată/ în spiritul cel mai uman cu putință./ În fiecare situație există două tabere/ și-n fiecare tabără există un adevăr,/ întotdeauna cel mai sfînt,/ care se proclamă, firește/ cu cît mai mult sînge,/ care sînge provoacă noi situații/ pe alte puncte de pe glob,/ unde partizanii unui adevăr/ nu-s de acord cu partizanii celuilalt adevăr,/ și se măcelăresc înverșunați,/ pînă ce iese în sfîrșit la iveală alt adevăr/ care nu-i nici al unuia nici al altuia,/ și avînd, firește, reversul de minciună,/ care se proclamă obraznic adevăr." *(Citind pașnic ziarul)*. Finalul deschis al poemului sugerează o dată în plus absurditatea apelului la forța brută.

Sarcasmul poetului se vede mai cu seamă în aluzia la „micile confuzii" care intervin în jocul *De-a istoria* (procedeul este reluat cu același efect în *De-a polițiștii și de-a hoții*). Același sarcasm îl descoperim în caricaturizarea duioșiei „extraprofesionale" a călăilor *(Călăi și victime, Hingherul milostiv)*. Se poate aminti aici și trista „morală" a poemului *Inocența*, unde Modest Morariu a găsit calea cea mai subtilă pentru a arăta că omenirea nu învață aproape nimic din marile ei greșeli.

Ironia se topește brusc atunci cînd e vorba de cele mai năpăstuite victime ale războaielor — combatanții — al căror destin este prezentat în întreaga-i tragedie : „Dorm soldații acum nepăsători/ Nu mai tresar prin somn/ și

Scanned with OKEN Scanner

iarba crește lent/ în rîndurile spaimei. Dorm obosiți de-atîtea războaie,/ mîngîiați de răsuflarea caldă a cîrtițelor./ Nici explozia semințelor nu-i poate trezi,/ nici pașii ce răsună deasupra./ Rănile lor dureroase de mult s-au topit,/ au mai zvîcnit de mult, ca un ultim semnal/ în arterele pomilor;/ au pîlpîit în culori,/ au amuțit în seve,/ s-au topit, în nori.../ Dorm soldații, dorm nepăsători./ Vîntul le sărută/ buzele de lut". *(Soldații).*

Această atît de omenească înțelegere pentru cei sfîrșiți fără vină contrastează flagrant cu poemul (așezat — nu întîmplător — exact înaintea celui din care am citat !) despre ucigașii de profesie. Un dispreț nemărginit îl învăluie pe „Omul făcut pentru moarte.../ Omul fără placa de identitate.../ Omul care nu-și amintește nimic,/ și nu speră nimic" *(Cîntecul mercenarului).*

Ciclul *Puncte de vedere* cuprinde și cîteva satire mascate la adresa depersonalizării involuntare. Reprezentative în acest sens sînt poemele *Transsubstanțiere* (unde este stigmatizat cu mult umor „un adevărat exod spre obiecte") și *Meditație despre chei.* Și în acest din urmă poem se remarcă eficienta corozivitate a ironiei („Cu cît ai mai multe chei,/ cu atît ai mai multe de închis/ și deci exiști/ mai cert/ și evident mai respectabil"), mergîndu-se pînă la parodierea mucalită a unui dicton celebru : „Spune-mi cîte chei posezi,/ ca să-ți spun cine ești".

Ciclul acesta cuprinde unul din cele mai frumoase poeme scrise, pînă astăzi, de Modest Morariu : *Cîinii vagabonzi.* Găsim și aici fina ironie („Ce emoție estetică e în tristețea unui cîine trist ?/ Sau ce exemplu demn de urmat" ?), evidențiată de comparația între hălăduitorii nebăgați în seamă, alungați cu pietre, „flămînzi de carne, flămînzi de dragoste" și mult citatul simbol al hărniciei : furnica. E o foarte reușită fabulă, a cărei modernitate stă în absența „moralei" explicite.

Spre deosebire de al doilea ciclu (dominat de procedee ale literaturii „obiective" : fabula, alegoria etc.), în ultimul *(Monolog)* subiectivitatea este mult mai pronunțată. Ceea ce conferă originalitate poemelor este juxtapunerea memoriei colective și a celei individuale, în *Istorii* și în *Memorie senilă.* În ultimul poem citat, tema o constituie „pervertirea" prin cultură, abdicarea în fața clișeelor, depersonalizarea. Inima capabilă să repete mecanic „toate frazele ticluite/ dintr-un plicticos manual

Scanned with OKEN Scanner

de istorie" este caricaturizată tocmai cu scopul de a reliefa idealul poetului : individualizarea deplină, singura capabilă a consfinți pecetea personalității. Pentru Modest Morariu, rolul artei este acela de a garanta individualizarea, bazată pe o perfectă autocunoaștere. Procedeul acesta apare cu claritate în poemul *Cel din oglindă*, unde „războirea" cu sine este doar metafora imposibilității autocunoașterii perfecte.

Ceea ce vizează poetul este, înainte de toate, cunoașterea, și nu rostirea, cum în genere fac autorii de stihuri. Într-un poem *(Vorbele,* inclus în ciclul inaugural) sesizăm chiar îndoiala în puterea cuvintelor. „Fiecare cuvînt e un sfîrșit", citim în altă parte *(Îndemn I)*, ceea ce motivează începutul unui poem scris în 1976 :

> Alții n-au decît să vorbească.
> Eu trebuie să tac.
> *(Cel din oglindă).*

E o tăcere pe care, se înțelege, nu trebuie să o receptăm *ad litteram ;* nu se refuză rostirea însăși, ci (doar) balastul cuprins, inevitabil, în ea. Aceasta explică austeritatea stilistică a poeziei lui Modest Morariu, evitarea tuturor „podoabelor" care ornau ceea ce, multă vreme, s-a numit stilul „înalt".

Cu toate că volumul acesta cuprinde numai versurile lui Modest Morariu, fie-mi îngăduit, în final, o cît de fugară privire asupra *ansamblului* creației acestui om de cultură. Dintre scriitorii postbelici, numai la A. E. Baconsky întîlneam o atît de bogată paletă de manifestări în scris : poezie, proză, eseistică, traduceri, critică de artă. *Organicitatea* operei este netăgăduită și rezultatele — în fiecare domeniu — demne de tot interesul. Modest Morariu este, astăzi, scriitorul român care îmbină în modul cel mai armonios calitățile ce țin de domeniul creației strict literare cu acelea de interpret al fenomenului plastic. Într-o carte celebră, Hugo Friedrich văzuse în interesul pentru artele plastice unul din cele mai clare simptome de modernitate, studiind modul în care — la scriitori precum Diderot sau Baudelaire — conturarea pozițiilor literare novatoare a fost influențată de meditația asupra dezvoltării artelor plastice.

În spațiul nostru cultural, Modest Morariu s-a impus drept voce autorizată a criticii de artă (contribuind de-

cisiv la impunerea unor creatori care violentau puternic criteriile larg acceptate; ar fi suficient să amintim aici numele lui Ion Gheorghiu și al lui Florin Pucă, plasticieni cărora Modest Morariu le-a dedicat studii monografice în vremea cînd ei nu dobîndiseră prestigiul de care se bucură astăzi) și drept foarte eficient orientator al publicului. A făcut-o fie scriind despre repere fundamentale ale picturii universale (Goya, Rousseau le Douanier, Toulouse-Lautrec ș.a.), fie tălmăcind cărți în lipsa cărora ar fi greu să vorbim despre o reală informație culturală.

Ca și traducerile de literatură, eseurile despre fenomenul plastic indică un mare rafinament în alegerea subiectelor. Alegerea operată de dînsul poate șoca spiritele academice (cărora a scrie o carte despre Florin Pucă le poate părea curată erezie...), dar muzeul imaginar pe care, citindu-i opera, ni-l propune, este de o irezistibilă atracție. Modest Morariu a făcut, în domeniul vehiculării valorilor plasticii universale, ceea ce A. E. Baconsky a făcut pentru cunoașterea — de către cititorii români — a poeziei universale.

Alegerea la care m-am referit nu este, desigur, întîmplătoare, generată fiind de o conștiință estetică a cărei expresie în stare aproape pură o aflăm în poezie. Un singur exemplu ar putea fi, cred, suficient: atracția (care, în 1974, a avut darul să șocheze) pentru arta lui Florin Pucă se explică prin fascinația exercitată asupra criticului de tipul de boem întrupat de graficianul în cauză. Cu un an înaintea publicării albumului *Pucă*, Modest Morariu scrisese poemul *Tavernă în Bronx* (antologat aici); nici alegoria din *Cîinii vagabonzi* nu este străină de boema practicată de Pucă.

Curios este că austeritatea pe care am văzut-o în lirica autorului nu o întîlnim și în critica-i plastică. Textele despre pictori dovedesc, nu o dată, calitățile scriitoricești ale criticului. Memorabil este portretul făcut lui Florin Pucă: „Capul hirsut, împodobit cu o barbă neagră, cioplit parcă într-un lemn dur și rugos, îi dă o înfățișare de călugăr bîntuit de vise rele sau de tîlhar dintr-o carte cu povestiri fioroase. Dar aparența feroce, cultivată cu oarecare cochetărie neagră și subliniată prin sarcasmele unui limbaj truculent, presărat cu absurdități savuroase și sincerități biciuitoare, este o mască pur

Scanned with OKEN Scanner

defensivă, platoșa unei sensibilități în permanentă reacție, și pe care desenele o trădează de altfel. (*Pucă și el însuși*, în *Între relativ și absolut*, Editura Eminescu, 1979, p. 109.)

În cartea din care am reprodus pasajul citat, vocația speculativă a autorului este din plin dovedită în eseul despre Camus, text ce dă și titlul volumului întreg.

Modest Morariu este unul din cei mai prestigioși traducători pe care îi avem, lista cărților tălmăcite și imprimate pînă acum fiind de-a dreptul impresionantă. În materie de poezie, traducerile sînt puține, dar suficiente pentru a indica finețea gustului. Volumul *Povestiri cu fantome* se încheie cu secțiunea *Climat*, cuprinzînd traduceri din André Gide, Pierre Jean Jouve, Valery Larbaud, Jacques Prévert, Carl Sandburg, Jean-Jacques Duprey, Ezra Pound și Salvatore Quasimodo. Opțiunea pentru aceste nume este ea însăși grăitoare în privința gustului tălmăcitorului și a sensibilității sale.

Modest Morariu a publicat și un insolit roman (*Întoarcerea lui Ulise*, 1982), după ce, anterior, fusese coautorul unui volum de proze fanteziste (*Casa dintre portolaci*, 1976). Cum nu mi-am propus, însă, aici, un studiu monografic asupra operei scriitorului, închei subliniind că poezia ilustrează sensibilitatea uneia dintre cele mai complexe personalități artistice contemporane ; lirica este, în cazul particular al lui Modest Morariu, locul geometric al preocupărilor sale cărturărești.

POSTFAȚĂ LA ANTOLOGIA „POEZIE VECHE ROMÂNEASCĂ“

„Muzeul de antichități“ al poeziei noastre. În literatură, antologia poate fi privită drept echivalentul muzeului din artele plastice. Un muzeu mai cuprinzător și mai ușor de realizat. În „muzeul de antichități“ oferit de volumul de față se află amfore întregi dar și cioburi, eboșe dar și lucruri finite, îndelung cizelate. Unele și-au pierdut strălucirea pe care vor fi avut-o cînd au ieșit din mîna făurarului din vechime; dar într-un muzeu de antichități intrăm în primul rînd spre a ne edifica asupra

începuturilor, asupra originilor îndepărtate ale unor fenomene ce continuă să se manifeste.

Multor „exponate" trebuie să le acordăm statutul de relicve, iar faptul că, în numeroase cazuri, ne-au parvenit numai fragmente nu impietează asupra receptării. Dimpotrivă : expresivitatea lor sporește uneori, fragmentarismul diminuîndu-le inerenta discursivitate. Dacă, la Millo sau în altă parte, arheologii ar descoperi brațele celebrei Venus, farmecul fascinantei statui s-ar micșora, cel puțin pentru cei obișnuiți cu actuala imagine...

Vremurile tulburi de la Porțile Orientului, pîrjolurile repetate și pustiirile neîndurătoare au făcut ca textele ce ne-au parvenit să ne ofere o imagine incompletă asupra poeziei românești. Nu puține din vechile scrieri (despre care avem atestări scrise) s-au topit în flăcările unei prea agitate istorii. Povestea celei mai vechi tipărituri de versuri românești este simptomatică : este vorba de patru foi (opt pagini) descoperite între filele unei cărți legate în anul 1601. Achiziționat în 1911 la Budapesta, *fragmentul* a primit numele întîiului proprietar (bibliofilul Iuliu Todorescu). Nu vom ști, poate, niciînd cîte pagini a avut cartea și nici măcar dacă ea a circulat efectiv. Nicolae Drăganu [1] a lansat ipoteza plauzibilă (susținută de Carlo Tagliavini) că este vorba de o probă tipografică.

Istoria *Fragmentului Todorescu* este grăitoare în privința greutăților ce se ridică în fața cercetătorilor literaturii noastre vechi. Asemenea paleontologilor, ei trebuie să reconstituie întregul din fragmente disparate, cu toate că — în această privință — munca unui Linné era, cel puțin aparent, mai ușoară. Astfel de fragmente, dacă nu și opere întregi, zac încă în biblioteci și arhive ; dar noi nu ne-am făcut încă datoria nici față de textele deja puse în circulație ! Inițiativa lui Hasdeu de a aduna cele mai prețioase „cuvente den bătrîni" trebuie continuată de fiecare generație. Sîntem încă în faza de constituire a „muzeului de antichități" al poeziei noastre. Abia după aceea se va crea cadrul adecvat colecțiilor specializate, mult mai spectaculoase.

În primele săli ale Muzeului de Artă al Republicii, ponderea cea mai însemnată o au lucrările de orfevrărie

1 N. Drăganu : *Despre ce Psaltire și Liturghie vorbește Pavel Tordași la 1570 ?*, în *Dacoromania*, IV, 1924—1926, p. 913-915.

și, într-o accepțiune mai largă, de artizanat. Nu altfel stau lucrurile și în muzeul închis între coperțile antologiei de față. Și nu-i întîmplător că majoritatea tipăriturilor aveau, în fruntea lor, stihuri ce însoțeau gravurile. Dar între multele compuneri ocazionale și produse de artizanat (fără de care imaginea unei întregi epoci ar fi incompletă) ne surprind oaze de adevărată poezie, versuri de mare rafinament și sintagme ce pot trezi „invidia" creatoare, fecundă, a unor autori foarte moderni. Ceea ce ne atrage în acest muzeu este, înainte de toate, patina vremii (nici nu s-ar putea altfel între „antichități"...), pe care o depistăm atît în subiecte, cît, mai ales, în limba atît de savuroasă. Și nu mică va fi, probabil, mirarea unor cititori de a descoperi, în versuri prea rar citate, mijloace ale poeziei recente. Desemnînd starea primordială drept „neființă", Antim Ivireanul anticipa un procedeu literar folosit cu atîta succes — la distanță de aproape trei veacuri — de Nichita Stănescu. Iar apariția aceasta nu era o întîmplare în poezia vremurilor apuse ; procedeul l-a folosit și Ioan Cantacuzino, care vorbea, la finele sutei a optsprezecea, despre „noroadele pricepute" într-ale poeziei, care „au întrupat neîntrupări,/ Au iconit nevediri". Cu Ioan Cantacuzino și cu Văcărești ieșim însă din „Muzeul de antichități" al poeziei românești...

Versuri scrise de români în limbile : *slavonă, latină, greacă, italiană, polonă*. Pentru istoricul literar, se ridică inevitabil problema instrumentului lingvistic folosit în vremurile vechi. Nici o istorie din lume nu mai acceptă dogmatismul analizării în exclusivitate a textelor redactate în limba modernă a poporului respectiv. Cum la noi s-a scris în mai multe limbi în Evul de Mijloc, sîntem datori a face disocierile necesare între fenomen organic și accident istoric. Limba liturgică (slavona) nu putea fi necunoscută vreunui cărturar, dar italiana în care scria Petru Cercel o cunoșteau, în afară de el, doar cîțiva demnitari ai Curții.

Condiții obiective au făcut ca deseori în vremurile apuse sufletul românesc să se manifeste în haină neromânească : slavonă, latină, (neo)greacă, poloneză, rusă, italiană, ucraineană. Urmărirea — sub strai neromânesc — a filonului *național* va ajuta la reliefarea acestuia.

Întîia manifestare literară importantă, pe o perioadă de secole, a fost îmbrăcată la noi în haină slavonă. Avem de-a face cu o manifestare românească într-un strai pe care cărturarii noștri l-au adoptat (opțiunea fiind generată de rațiuni extraliterare) și adaptat necesităților timpului. Faptul că în Evul Mediu de Mijloc a existat o cultură românească îl recunosc toți specialiștii ; cei răuvoitori îi contestă originalitatea, nu existența. Într-o cultură, însă, originalitatea (înțeleasă exclusiv prin prisma factorului diferențiator) este mai puțin importantă decît consecvența, persistența unui mod de a recepta și de a crea.

Cultura slavo-română a fost expresia adecvată unui stadiu al dezvoltării noastre istorice și de aceea nu vom considera limbă străină (în sensul de necunoscută) slavona în care a fost redactată o parte importantă a textelor vechi românești. Era limba liturgică a acestui popor și, ca atare, nu putea fi străină cel puțin știutorilor de carte.

Cărturarii noștri au creat însă opere poetice și în alte limbi. Am antologat creații ale poeților importanți din vechime, indiferent de limba în care au fost redactate. Între autorii români care au scris în alte limbi decît cea maternă se cuvine a-l aminti întîi pe cel care a scris în latinește : Nicolaus Olahus. Se impun semnalate de asemenea imnul de adorație compus în italiană de Petru Cercel, *Poema polonă* a lui Miron Costin, versurile leșești ale lui Dosoftei și cele rusești scrise de Petru Movilă și Teodor Corbea. Ardeleanul Joannes Kajoni (Valachus de Kis-Kajon, în realitate : Ioan Căianul) a compus cîntece în latinește și ungurește, prețuite de contemporani.

Primele compuneri versificate originale pe care le cunoaștem datează de la începutul secolului al XV-lea și au caracter religios : *Pripealele* (cîntări adause, un fel de refrene) lui Filos, logofătul lui Mircea cel Bătrîn. El s-a călugărit sub numele de Filotei. Redactate în mediobulgară, *pripealele* erau destinate a înlocui refrenul „aleluia", care însoțea „psalmii aleși" ai bizantinului Nichifor Vledmmidis [1] *Pripealele lui Filotei* au avut o largă au-

1 *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Editura Academiei R.S.R., București, 1979, p. 356 (articolul aparține Rodicăi Șuiu).

Scanned with OKEN Scanner

dienţă (se cunosc pînă acum 25 de cópii datînd din secolele XV—XVII) chiar şi la popoarele ortodoxe vecine: sîrbi, bulgari, ruşi. *Pripealele* au fost traduse pentru întîia oară în româneşte la începutul secolului al XVIII-lea, imprimîndu-se în *Psaltirea* apărută la Buzău în 1703 (filele 179-192) [1]. Din 1715, traducerea românească a apărut şi în *Catavasier* (primul este cel imprimat la Rîmnic în 1715) [2]. Tit Simedrea a arătat că ediţia de la Buzău a fixat un model al polieleului care va fi întîlnit în biserica valahă pînă la 1888, în cea moldavă pînă la 1817, iar în Transilvania pînă în zilele noastre. [3] Volumul de faţă oferă cititorilor o traducere modernă (integrală) inedită, datorată lui Dan Horia Mazilu.

Tradiţia ortodoxă înregistrează la noi şi alte creaţii originale. Un imn de laudă în stilul tradiţional bizantin, intitulat *Lauda lui Mihail Mărturisitorul, episcop al Sinaidelor*, scrie mai tîrziu vistiernicul Simion Dedulovici. Acesta a trăit în secolul al XVI-lea, cînd s-au compus şi alte astfel de versificări, care, deşi foarte îndatorate tradiţiei, au meritul de a fi constituit un model intern pentru versificatorii de mai tîrziu şi de a fi menţinut interesul pentru „dulceaţa" stihurilor, de care va vorbi Miron Costin. Se ştie, de altfel, că în literatura imnografică textul nu era conceput independent, ci ca parte integrantă a operei cîntate. Cunoaştem astăzi un grup de imnuri religioase însoţite de note muzicale aparţinînd călugărului Eustratie, protopsalt la Mănăstirea Putna. O parte din texte au fost compuse de el (precum imnul închinat lui Ioan cel Nou), celelalte aparţinînd tradiţiei bizantino-slave. Aceluiaşi sfînt i-a dedicat în 1534 un *Cuvînt de laudă* Teodosie, egumenul de la Neamţ. Tradiţia acestor imnuri în slavoneşte se va menţine în secolul următor, la începutul căruia Anastasie Crimca scrie un *Vers de plîngere al omului căzut* (în păcate) *adresat sufletului său*. Aceste scrieri au circulat în tot răsăritul ortodox al Europei.

Dintre versurile scrise de autori români în alte limbi decît cea maternă, cele mai preţuite sînt, pe bună drep-

---

1 Tit Simedrea: *„Les „Pripěla" du moine Philothée. Étude — texte — traduction*, în *Romanoslavica*, XVII, Bucureşti, 1970, p. 195.

2 *Bibliografia românească veche*, IV, 1944, p. 41.

3 Tit Simedrea, *op. cit.*, p. 195.

tate, cele datorate lui Nicolaus Olahus. Opera-i poetică, desigur cunoscută unui număr de români (nu numai ardeleni, de vreme ce paginile-i istoriografice sînt citate de Stolnicul Cantacuzino), este o mărturie a ceea ce putem aştepta de la un elev al şcolilor ardelene, în care spiritul românesc s-a conservat în ciuda tuturor vicisitudinilor.

Versurile lui — a căror natură este preponderent elegiacă — sînt ocazionale, unele fiind trimise prietenilor ca epistole. Între cărturarii români, este primul care şi-a văzut imprimate versurile — patru epitafuri în limba latină şi unul în limba greacă — în culegerea intitulată *D. Erasmi Roterodami epitaphia per clarissimos aliquod viros conscripta* (Louvain, 1537).

Poemul său reprezentativ este *Către secolul de acum*, unde teama justificată în vremuri tulburi se asociază ideologiei Ecleziastului. Atitudinea lirică răzbate prin ţesătura aluziilor mitologice. Acel „Secol criminal şi perfid/ Vrednic de cuvinte de blestem" a dat totuşi pe cel dintîi poet important al românilor şi l-a făcut să se exprime, poate nu întîmplător, în limba care, prin succesive transformări, a devenit româna.

Insolită este figura lui Petru Cercel, român ortodox, cunoscător a 12 limbi şi, între 1583—1585, domn al Ţării Româneşti. A peregrinat mult în Apus (Franţa şi Italia), tipărind un imn religios în limba italiană (al doilea dialog, intitulat *Del Prencipe della Valacchia maggiore*, în *Dialoghi piacevoli del Sig. Stefano Guazzo*, Venezia, 1586). Imnul respectă convenţia epocii, putînd fi citat alături de creaţii similare italiene. A fost scris în iarna anului 1579—1580 şi nu a fost singura-i operă poetică. De la secretarul său Franco Sivori ştim că în exilul ardelean (1585—1587) „compunea în versuri o oarecare istorie şi se delecta cu poezia".

Între textele vechi în versuri, scrise de români în alte limbi, cel mai amplu este *Istorie în versuri polone despre Moldova şi Ţara Românească*, aparţinînd lui Miron Costin. Lucrarea este mai cunoscută sub numele de *Poema polonă*. Faptul că a fost redactată într-o limbă străină şi că polonezii o studiază în cadrul literaturii lor nu ne permite s-o ignorăm, atîta vreme cît autorul ei este unul dintre ctitorii literaturii noastre culte. Viziunea românească asupra lumii este mai puternică decît

Scanned with OKEN Scanner

motivele mitologiei clasice culte folosite de poet. Haina străină (slavonă, latină, grecească, poloneză, italiană etc.) în care s-a manifestat spiritul românesc nu a dus la alterarea sau la transformarea lui. Avem datoria să reconsiderăm această afirmare românească în alte galaxii, din care a venit vremea să ne adunăm substanța.

Opera este în concordanță cu sensibilitatea românească și cu spiritul poporului nostru. Viziunea raiului, de pildă, ar fi fost alta dacă lucrarea ar fi fost redactată de un străin. *Poema polonă* aparține mediului cultural și ideologic moldovenesc și se înscrie în mod firesc în istoria culturală a românilor. Poema poate fi privită drept cea dintîi tentativă de epopee întreprinsă de un român. Istoria este narată în mod fabulos, cu multe imagini din mitologia eroică clasică : cea mai aprigă luptă este „întrecerea în numele lui Mars", zeu sîngeros care participă la luptele muritorilor. Războiul este „hora lui Mars", din care învinșii ies, lăsînd locul celor puternici. Popoare întregi se mută dintr-un loc în altul ; totul este posibil și cadrul nu-i pare autorului cu nimic mai prejos decît cel al vestitului Egipt.

Pornind de la un fapt consemnat istoricește — victoria asupra dacilor — Miron Costin brodează o frumoasă ficțiune : expediția fabuloasă a lui Traian spre Răsărit, ceea ce echivalează pentru autor cu... înconjurul lumii. Expediția este presărată cu semne veșnice ale trecerii eroului și poate fi asemuită cu aceea, la fel de fabuloasă, a lui Alexandru Macedon.

Vechi traduceri românești. În procesul constituirii poeziei noastre culte, tălmăcirile în versete și, ulterior, în versuri, au constituit un foarte necesar efort de „disciplinare" prozodică, prilejuind o confruntare trudnică, profitabilă deci, cu modele ilustre. Mai mult chiar : în Evul de Mijloc, atunci cînd problema paternității artistice se punea destul de vag (ceea ce explică prezența atîtor opere cărora nu li se cunoaște autorul), originalității nu i se acorda atenția din timpurile moderne ; idealul literar al vremii era conformarea, iar nu abaterea de la modelele acreditate ca atare. Traducînd (de fapt : prelucrînd), cei vechi aveau sentimentul că fac literatură, mai ales atunci cînd era vorba de versuri.

Scanned with OKEN Scanner

Monumentul poetic cel mai impunător pe care ni l-au transmis secolele XVI—XVII fiind trnspunerea în românește (de către Dosoftei) a unei opere celebre, se impune semnalarea celor mai importante tălmăciri efectuate în faza „eroică" a poeziei noastre scrise. Fiind vorba de opere preluate din alte culturi, problema originalității semnificatului nu se pune (ceea ce ne interesează fiind cauzele care au determinat opțiunea și maniera în care s-a făcut autohtonizarea motivelor). Ele au contribuit decisiv la crearea semnificantului — particularizator prin însăși natura lui — al poeziei românești.

Prima scriere a cărei transpunere în versuri a fost făcută în mod consecvent, de către generații succesive, a fost *Psaltirea*. Se înțelege că avem de-a face cu prelucrări, structura limbii noastre și, îndeosebi, prozodia, impunînd abateri de la original. Caracterul utilitar al traducerilor din psalmi este evident și ar fi o mare deformare a realității istorice să vedem în acest act doar rațiuni artistice ; dincolo de pragmatismul care va fi dus la efectuarea celor dintîi transpuneri în românește ale psalmilor, zărim primele eforturi constante întru mlădierea limbii române potrivit unor convenții prozodice. Sporadic, s-au efectuat și tălmăciri din cîntece calvine, din autori latini, din poezia slavonă, neogreacă, maghiară.

Tipologic, distingem două ipostaze ale traducerilor de poezie ; ele coexistă în timp și linia de demarcație este cel mai adesea greu de trasat. Prima o constituie traducerea literală, anticipată de încercările din domeniul prozei ritmice. Estetic, rezultate mai spectaculoase vor apărea în traducerile literare, în care libertățile pe care și le asumă traducătorul variază de la un caz la altul, culminînd cu versificarea de către Dosoftei a unui text transpus mai întîi în proză ; această modalitate face trecerea spre pura versificare a unui conținut existent, de tipul celei pe care o vom întîlni ulterior la Miron Costin *(Poema polonă)*, Ioan Barac, Vasile Aaron, Anton Pann, Dimitrie Bolintineanu *(Cîntarea României)* ș.a. În vechime, numărul versificărilor de acest fel îl întrece pe cel al traducerilor propriu-zise.

În literatura scrisă, apariția convenției prozodice a fost precedată de încercările din domeniul *prozei ritmice*. Este vorba de transpuneri ale textelor religioase ; multe dintre ele erau tălmăcite spre a fi incantate în

Scanned with OKEN Scanner

biserică, ceea ce explică eforturile în direcția ritmării prozei. În secolul al XVI-lea, astfel de eforturi dobîndesc o importanță excepțională în procesul constituirii unei convenții poetice autohtone.

Analizînd două variante ale *Predicii de pe munte* după *Tetraevanghelul* (1560—1561) lui Coresi, Ladislau Gáldi sublinia „atît efectul paralelismului ritmic și sintactic, cît și al anaforei și al clauzulelor“ [1]. Aceleași efecte au fost observate în *Psaltirea slavo-română*, tipărită de Coresi în 1577. Deși interesează, astăzi, doar muzeistic, aceste trudnice încercări închid o cumplită încrîncenare a tălmaciului, ale cărui cuvinte nu vor să se lase puse în rost, obstinîndu-se parcă să răspundă cerințelor eufonice. Aceste pasaje sînt cenușa rezultată din mistuirea unor prea mari energii ; și sînt cu atît mai de admirat anonimii tălmăcitori îngenunchiați de limba pe care au vrut s-o moduleze, cu cît instrumentul lingvistic va mai fi refractar unor atari eforturi pînă în secolul al XIX-lea.

Să ne oprim asupra efectelor bazate pe paralelism. În pofida caracterului mediat al traducerii (prin intermediar grecesc și slavon), tălmăcitorii au păstrat acest procedeu caracteristic Orientului antic. Robert Lowt a dovedit încă din secolul al XVIII-lea (*De sacra poesis Hebraeorum*, 1753) că paralelismul este singura regulă prozodică certă a metricii ebraice (versetul biblic constituindu-se ca binom, al doilea termen urmînd structura primului).

Construcțiile paralele sînt frecvente la Coresi. Gáldi a subliniat faptul că în *Psaltirea slavo-română* paralelismul se bazează pe efectul expresiv al anaforei, așadar al unei figuri a *repetiției ;* aceasta din urmă stă, de altfel, la baza convenției prozodice. Cultivînd paralelismul dar ignorînd rima, Coresi ajunge totuși — involuntar — la rimarea unor secvențe : „Lucrați Domnului în veselie./ Intrați într-însul în bucurie.“ (Psalmul 99, 2 în *Psaltirea slavo-română*, 1577.)

Relativ rară va fi rima și în *Fragmentul Todorescu*, tipărit la Cluj în a doua jumătate a secolului al XVI-lea (cca 1571—1575). El conține zece texte (cinci psalmi, patru laude și un cîntec de înmormîntare) traduse din maghiară

---

1 Ladislau Gáldi : *Introducere în istoria versului românesc*, Editura Minerva, București, 1971, p. 66.

Scanned with OKEN Scanner

între anii 1562 și 1571; imprimarea s-a făcut cu caractere latine și ortografie maghiară. Sînt cele mai vechi versuri românești, scrise cu alfabet latin.[1] În bibliografiile mai vechi, *Fragmentul Todorescu* este menționat uneori drept *Cartea de cîntece* sau *Psaltirea* lui Pavel Tordași, deși fragmentul nu provine dintr-o psaltire și nu Tordași este tălmăcitorul.

Traducerea este mult îndatorată originalului, ceea ce o face greoaie; literală fiind, nu are strălucirea versificării de către Dosoftei a psalmilor, dar marchează o etapă esențială în constituirea semnificantului românesc al Poeziei. În literatura noastră cultă, poezia nu a fost asociată dintru început cu rostirea rimată, ci cu aceea ritmată (sub influența poeziei imnografice bizantine). La sfîrșitul celui de-al treilea text (care este traducerea unui psalm), se spune că David a scris 126 de „cîntece". Receptarea psalmilor drept „cîntece" o întîlneam și într-o carte contemporană *Fragmentului Todorescu*: *Molitvenicul românesc*, imprimat în 1567. În finalul prefeței, Coresi scria: „Cîntece creștinești am scos den psalomi, cu înțeles sau tîlc, că un înțeles bun trebuiaște a cînta, cum este scris la Efes, 229; la Kolasem, 258; Corint, 155; psalom 88, 109"[2].

Faptul că în două tipărituri datînd din aceeași epocă psalmii sînt priviți drept *cîntece* este relevant. Textele fiind, în acest caz, destinate psalmodierii (nu „degustării" de către literați), tălmăcitorii erau atenți în primul rînd la ritm, rima apărînd aproape accidentală. Ea nu era vizată cu precădere de traducători, ceea ce nu trebuie să ne surprindă. Chiar dacă primele versificări ale psalmilor s-au făcut sub imboldul apusean (Reforma), tradiția bizantină a poeziei imnografice era puternică, generînd o adevărată *reticență în fața rimei*. Comparînd versetele din *Fragmentul Todorescu* și textele după care fuseseră traduse, Ladislau Gáldi a atras atenția că tălmăcitorul a fost preocupat în primul rînd de ritm, iar nu

---

1 Ion Gheție a dat o ediție remarcabilă a textului, în volumul colectiv *Texte românești din secolul al XVI-lea*, Editura Academiei R.S.R., București, 1982, p. 259-364. De aici am preluat informația referitoare la *Fragmentul Todorescu*.

2 *Texte românești din secolul al XVI-lea*, ed. cit., p. 560.

Scanned with OKEN Scanner

de „imitarea rimelor și asonanțelor pe care le oferea originalul maghiar". [1]

În primul text din *Fragmentul Todorescu,* rima iese în evidență dacă secționăm al treilea verset [2] în patru secvențe : „Aceasta o face să-l fericăm,/ binele lui să nu-l uităm,/ ce mai tare să-l lăudăm/ cine așteaptă sculătura". Rudimentară, rima este rezultatul folosirii aceleiași forme verbale. Lucrul se întîmplă și în primul verset din textul al treilea : „Toți creștinii ascultați/ și bine învățați,/ care agiutoru den domnul nu așteptați./ Nu-i fără Domnezeu izbavă și agiutor". Recurența termenului „agiutor" provoacă un „ecou" la distanță, cu efect similar unei rime. Și în al doilea verset, utilizarea viitorului duce la apariția unui soi de rimă : „va pădzi"/ „vor peri".

În textul al cincilea (reprodus în prezenta antologie), rima este obținută grație prezenței repetate (de 11 ori în trei versete !) a terminației „tor" la substantive și adjective [3]. Sînt versurile cele mai cursive din întregul *Fragment Todorescu.*

Stadiul acesta incipient merită toată atenția. Pentru a se trece la crearea deliberată a rimei nu era suficientă apariția-i spontană, sporadică, ci schimbarea caracterului receptării textului. Miron Costin va face un pas uriaș în ceea ce privește autonomizarea poeziei, deplasînd accentul (de la „cîntec" în sensul de psalmodiere, cum era în *Pripealele* lui Filotei și în *Fragmentul Todorescu)* spre ceea ce el va numi „dulceața" stihurilor, indicînd „cum trebuie să se citească" acestea. Rima răspundea în primul rînd cerințelor *lecturii* (și — în folclor — recitării, ca și memorării), nu psalmodierii. Deducem de aici că și Dosoftei a avut (spre deosebire de tălmăcitorii care l-au precedat) în atenție lectura psalmilor, cel puțin la fel de mult ca intonarea lor pe o melodie. O altă destinație a versurilor va impune o rafinare în materie de semnificant.

---

1 Ladislau Gáldi, *op. cit.,* p. 69.

2 Textul cîntecelor este dispus în versete de 2 pînă la 4 rînduri (Ion Gheție, *op. cit.,* p. 262) ; „traducătorul s-a străduit să imite în aceste versete ritmul cantitativ al modelelor ungurești. În cîteva rînduri, cele patru secvențe ale unor versete rimează" (*ibidem,* p. 263).

3 Alteori se repetă pur și simplu cuvîntul („ta", în textul VII, versetul 2).

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate că traducerile din *Fragmentul Todorescu* sînt literale, echivalențele românești sînt, pe alocuri, de mare prospețime : „Ce numai în vreme scurtă, în clipitul ochilor, pînă-mi va trece mînia, tot acolo odihniți“ (textul J versetul 6). Acest stadiu elementar al limbii, oferind sugestia unei paste groase, refractară modelării rafinate, atrage prin ingenuitatea metaforizării, care nu poate scăpa, astăzi, amatorului de poezie. Expresivitatea involuntară (analizată în vechile texte de Eugen Negrici) este foarte mare în cazul *Fragmentului Todorescu*. O vechime de mai bine de patru secole a conferit textului calități pe care nu le-a avut inițial. Asemenea vinurilor puse la învechit în beciurile tăinuite, savoarea textului crește cu trecerea vremii, sporind voluptatea lingvistică a lecturii. Dar a fost nevoie de o evoluție seculară a gustului pentru a se ajunge la adevărata prețuire a acestui vechi tezaur.

După ce texte se efectuaseră aceste traduceri ? N. Drăganu a indicat drept modele *Cartea de cîntece* tipărită de Gergely Szegedi la Debrețin în 1562, un *Graduale* apărut în 1566 la Oradea și *Cartea de cîntece* atribuită lui Ferenc Dávid (se cunoaște numai reimprimarea ei, făcută în 1607 ; prima ediție s-a tipărit înaintea anului 1574) [1]. Ion Gheție a confirmat aceste modele, analizînd *Fragmentul Todorescu* [2].

Modelele erau deci născute în cadrul bisericii reformate. Se știe că ritualul ortodox nu folosea psalmi versificați ; calvinii au impus acest model, beneficiind de aportul cîtorva poeți importanți precum Clément Marot, Théodore de Bèze, Jean Calvin, Jean Passerat. Mulți luterani s-au dedicat versificării psalmilor, obiceiul ajungînd, destul de repede, și în Transilvania, în centrele de iradiere ale Reformei (Caransebeș, Lugoj ș.a.). Reforma a adus în Transilvania obiceiul întocmirii acelor *graduale* (numele s-a dat după „gradus“-urile notelor pe care se intonau cîntecele) care au grăbit impunerea unor convenții prozodice — pentru acea vreme — moderne.

Reforma a fost adoptată de o parte dintre românii catolici (nu și de cei ortodocși) din Transilvania, după

---

1 N. Drăganu : *Mihail Halici (Contribuție la istoria culturală românească din sec. XVII)*, în *Dacoromania*, anul IV, partea I, Cluj, 1927, p. 77-168.

2 Ion Gheție, *op. cit.*, p. 276.

Scanned with OKEN Scanner

1564 ; cartea din care s-a păstrat *Fragmentul Todorescu* „nu era un instrument de convertire“ [1], ci răspundea unor nevoi reale ale credincioșilor. În secolul al XVII-lea (după 1640, îndeosebi) se va înregistra o intensificare a propagandei calvine între românii transilvăneni ; din această perioadă ne-au parvenit mai multe texte, unele dintre ele dovedind circulația „cîntecelor“ din *Fragmentul Todorescu*. Patru texte din el vor fi copiate în jurul anului 1642 de Sándor Gergely Agyagfalvi (Gregorius Sándor Agyagfalvinus), unul figurînd și în copia lui Ioan Viski din 1697. [2] Fiind contemporane sau chiar posterioare versurilor create de Dosoftei ori Miron Costin, aceste tălmăciri din suta a șaptesprezecea nu mai prezintă interesul istoric al *Fragmentului Todorescu*. Ele au avut totuși o circulație care ne obligă să le semnalăm.

Din jurul anului 1640 datează un manuscris conținînd cîntece calvine în românește ; copierea acestora a fost atribuită lui Mihail Halici-tatăl. [3] Oricum, psalmii versificați de calvinii români se cîntau în acei ani în bisericile din Lugoj și Caransebeș, documentele vremii aducînd „probe“ convingătoare în acest sens.

Încercările românilor transilvăneni de a transpune palsmii erau frecvente și aflăm din prefața *Catehismului calvinesc* (Alba-Iulia, 1646) că Istvan Fogarasi (Ștefan din Făgăraș, român convertit la calvinism) începuse să traducă din ungurește psalmii, care s-au păstrat în copia lui Viski. Circulația acestor traduceri este atestată și de prezența unor copii ulterioare. [4]

Manuscrisele transilvănene din secolul al XVII-lea conțin și traduceri profane. Nicolae Petrovay copia în 1672 un *Kentek rúménységk de dragoszte szkrisz*, traducere după o *Cantio de amore* compusă în ungurește la Sibiu în 1660 și păstrată în *Codicele Matray*.

Compararea cu originalele denotă că traducerile cu adevărat literale sînt puține. Merită menționate *Stihuri la dumnezăescul David*, traduse din grecește de Nicolae Milescu spătarul ; tălmăcirea a fost ulterior „stabilizată“ (lucru sugestiv în privința trecerii spre cealaltă ipostază

1 Ion Gheție, *op. cit.*, p. 280.

2 O sugestivă prezentare paralelă a textului al VII-lea din *Fragmentul Todorescu* și a copiilor ulterioare datorate lui Agyagfalvinus și lui Viski apare în Ladislau Gáldi, *op. cit*,, p. 92.

3 N. Drăganu : *Mihail Halici...*, *ed. cit.*

4 Ion Gheție, *op. cit.*, p. 284.

a traducerilor noastre vechi) de frații Greceanu — fără consultarea textului grecesc [1] — care au tipărit-o în Biblia din 1688 [2].

Dominante în secolul al XVI-lea, traducerile literale se răresc în mod constant în veacul următor, lăsînd loc traducerilor libere, în care rima va începe să apară tot mai frecvent. Libertățile pe care traducătorii încep să și le permită în suta a șaptesprezecea merg pînă la scurtarea textului original. Astfel, cele șase *Stihuri în stema domniei Țării Rumânești, neam casei Băsărăbească*, imprimate în *Evanghelie învățătoare* (Mănăstirea Dealul, 1644) sînt o traducere și prescurtare (realizate de altcineva) a compunerii slavonești a lui Udrișteă Năsturel, tipărite în *Molitvenic* și în *Pravilă*. Nu este singura lucrare versificată zămislită pe pămînt românesc în altă limbă și tradusă în românește în secolul al XVII-lea. Înaintea anului 1699, logofătul Radu Greceanu traducea în stihuri *Poveste de jale și pre scurt asupra nedreptei morți a preacinstitului Costandin Cantacozino, marelui postialnic al Țării Rumânești*. Tălmăcirea s-a imprimat la Snagov, înainte de 1699.

În 1679, Valentin Frank (von Franckenstein), sas cunoscător al limbii române, tipărea o culegere plurilingvă de versuri (în limbile latină, germană, română, maghiară și în idiolectul săsesc) intitulată *Hecatombe sententiarum Ovidianarum germanicae imitatarum (Hecatombele sentențiilor lui Ovidiu imitate în limba germană)*. Versurile românești (tălmăcite ignorîndu-se metrica originalului) prezintă interes muzeistic.

Evenimentul cel mai important din faza de început a poeziei românești a fost publicarea, în 1673, a traducerii integrale a *Psaltirii*, efectuată de Dosoftei ; nu este vorba de o simplă traducere, sau oricum, nu de una în sensul tradițional. *Psaltirea în versuri* era gata în 1671 ; Dosoftei menționează că a lucrat cinci ani la tălmăcirea ei. A tradus-o din slavonă mai întîi într-o versiune intermediară, în proză, care a fost ulterior versificată. Lucrul este extrem de sugestiv, reliefînd înțelegerea poeziei ca *adaos*, ca ornament exterior. Munca efectuată de Dosof-

---

1 ***Este vorba de Epigramă în cinstea lui David***, imprimată întîia oară la Veneția în 1494, fără a i se cunoaște autorul.

2 Virgil Cândea : ***Rațiunea dominantă***, Editura Dacia, Cluj, 1979, p. 216-219.

Scanned with OKEN Scanner

tei este tipică pentru poezia medievală românească; originalitatea în privința semnificatului neinteresînd, poetul se considera un artizan, putînd versifica atît *Psaltirea*, cît și pomelnicul domnitorilor moldoveni sau mulțumirile adresate patriarhului.

Metaforizarea nu pare a fi fost deliberată la Dosoftei, care oferă cititorului „a lui David svînt proroc și împărat Psaltire, tîlcuită rumânește pre stihuri cu număr tocma în slovenit, (...) adecă în coadele stihurilor pre o glasnică (vocală, n.n.) într-un chip tocmite". Efortul primordial merge, cum se vede, în direcția „tocmirii" silabelor, poezia fiind înțeleasă ca exercițiu retoric. Atenția în această privință este așa de mare, încît Dosoftei dirijează lectura (de fapt: recitarea stihurilor) prin indicații marginale.

Întreprinderea lui Dosoftei (la care întîlnim alte modele — poloneze — și alte imbolduri spre traducere decît în Ardeal) nu apărea pe un fond gol. Cel mai ilustru contemporan al său, Miron Costin, tălmăcise și el psalmul 5, fără să fie observabilă vreo influență între cele două versificări.

În abordarea literară a *Psaltirii în versuri* nu se poate trece peste faptul că, pentru noi, cartea și-a pierdut funcționalitatea inițială; implicațiile ce decurg de aici sînt multiple. Poezia pe care o receptăm ca atare în versificarea lui Dosoftei este, în parte, creația noastră. În cazul acestei lecturi, efectele ei primează asupra intențiilor autorului. Fiind vorba de o tălmăcire, talentul lui Dosoftei se manifestă în plasticizare și în autohtonizare (s-a vorbit, de altfel, cu oarecare insistență, de obiectivarea unor emoții ale tălmăcitorului și de aluzii la realități românești).

În prima treime a tălmăcirii ezitările sînt frecvente, varietatea ritmurilor încercate fiind foarte mare. Apoi versul se domolește, ca un rîu ajuns la cîmpie. Se poate observa o creștere progresivă a îndemînării prozodice. În psalmul 46 („Limbile să salte/ Cu cîntece nalte..."), apelul la „instrumentul ereditar" al poeziei românești schimbă, practic, registrul. Urmările sînt imediat vizibile. Capodopera artistului este psalmul 136, care, grație lui Dosoftei, a devenit cel mai cunoscut psalm la noi: „La apa Vavilonului,/ Jelind de țara Domnului,/ Acoló șezum și plînsăm/ La voroavă ce ne strînsăm..." Se poate vorbi

Scanned with OKEN Scanner

aici de o simplă traducere? Este drept că autorul nu face decît să versifice un subiect dat. Dar o face, aici, cu un rar întîlnit talent, realizînd poate cele mai frumoase versuri din întreaga noastră literatură veche.

În Psaltirea lui Dosoftei se observă lesne progresul imens făcut de la efectele bazate pe paralelism, folosite de primii traducători ai psalmilor. Dar noutatea frapantă a tălmăcirii o constituie apelul frecvent la metrul folcloric, impus astfel ca model poeziei culte. Important este faptul că mitropolitul a încercat un mare număr de ritmuri, realizînd, cu mult înaintea autorilor de gramatici și retorici, spectaculoase exerciții eufonice. Deși nu programatic precum Miron Costin, Dosoftei a dovedit capacitatea limbii române de a se mlădia potrivit ritmurilor prozodice consacrate.

O prelucrare integrală în versuri românești a *Psaltirii* a realizat și Teodor Corbea, în 1720. Deși fluentă, prelucrarea aceasta — lipsită de privilegiul tipăririi — n-a avut ecou. Ultima versificare notorie a *Psaltirii* a tipărit-o Ioan Prale în 1827.

Mult mai puțin cunoscut ca traducător este Nicolae Costin. Atît în *Ceasornicul domnilor* cît și în *Letopisețul Țării Moldovei de la zidirea lumii pînă la 1601*, el tălmăcește versuri care nu pot lipsi din „Muzeul de antichități" al poeziei românești. Regăsim, în *Inscripția funerară* din *Ceasornicul domnilor*, ilustrarea ideii dezvoltate de părintele său în *Viiața lumii*. Ca și Miron Costin, traduce versuri despre vechii locuitori ai pămînturilor noastre, incluzîndu-le în *Letopiseț*. Regăsim și la el interesul pentru opera poetică a lui Ovidiu, din care și tatăl său tălmăcise un fragment.

Versuri originale în românește. Rolul esențial al traducerilor și al prelucrărilor în versuri fusese acela de a fi dus la apariția unui semnificant românesc al Poeziei. Aceasta însemna extrem de mult în suta a șaptesprezecea, cînd arta în ansamblul ei avea, la noi, o funcționalitate ornamentală, decorativă, căreia poezia nu i s-ar fi putut „sustrage".

Haina versurilor era considerată potrivită pentru *encomiastică*, primul semnificat „acaparat" de semnificantul poetic în curs de formare. De aceea, întîiul sistem autohton de prejudecăți constituit în poezia noastră este

Scanned with OKEN Scanner

encomiastica. Credința în speficitatea poetică a semnificatului encomiastic era cvasigeneral și, în chipul cel mai explicit, Dimitrie Cantemir scrie că „tropurile ritoricești" sînt bune pentru „măgulituri". Poezia era privită ca simplu meșteșug care se poate deprinde ca oricare altă „dăscălie" ; înțelegerea artizanală nu era o prejudecată specifică acestui tip de poezie, ci caracteriza întreaga artă veche românească.

Această poezie își creează curînd mijloace specifice (decodarea simbolului heraldic, alegoria laudativă, aluzia genealogică, gnoma numerică, aluzia mitologică, decodarea etimologică din literatura noastră cultă). Tot aici apare cea dintîi tradiție poetică românească : aceea a versurilor emblematice.

Modelul îndepărtat îl constituie encomiastica religioasă (să nu uităm că primele texte cunoscute în istoria literaturii noastre aparțin poeziei imnice). Acestui model prestigios i s-au adăugat, ulterior, cel laic, al versurilor emblematice străine. Encomiastica religioasă (apărută la noi odată cu Filotei) „pierde teren" începînd din secolul al XVII-lea (cînd Udriște Năsturel scrie primele versuri encomiastice laice, în slavonește), în favoarea versurilor laice.

Versurile encomiastice puse în fruntea tipăriturilor (începînd din secolul al XVII-lea) sînt poezie de circumstanță. Poate tocmai de aceea în cele mai multe cazuri nu cunoaștem autorii stihurilor ; meșteșugul stihuirii nu (mai) era rar, obligația scrierii acestor compuneri fiind echivalentă ornamentelor cioplite în piatră. Versurile aveau, în acel caz, un rol ceremonial și, în plus, menirea de a asigura veșnica pomenire a „ctitorului" cărții.

Apariția unui canon poetic este primul simptom al constituirii unei tradiții literare. Prima tradiție reală în domeniul versificației culte în românește o formează, încă din secolul al XVII-lea, compunerile encomiastice așezate în fruntea tipăriturilor. Inițial erau dedicate exclusiv patronului tipăriturii ; odată cu împămîntenirea manierei s-au dedicat astfel de compuneri emblemei mitropolitane și unor membri ai familiei domnitoare. Mai tîrziu vor fi dedicate compuneri versificate și personajelor din gravurile tipăriturilor.

În cadrul stihurilor inaugurale din secolul al XVII-lea trebuie să eliminăm clar versurile *emblematice*, care sînt

Scanned with OKEN Scanner

o cristalizare a literaturii encomiastice. Apoi, în cadrul lor, manifestarea cea mai importantă (și cea mai constantă) o reprezintă versurile „la stema țării". Nu toate versurile emblematice sînt „la stemă". Dar acestea din urmă formează o serie omogenă, canonul circumscriindu-le unei arii precise. Imboldul autorilor era conformarea, iar nu abaterea de la normă.

Ceea ce le caracterizează este concentrarea lingvistică. Aceste versuri au și un rol didactic, explicativ, constînd în decodarea cu scop encomiastic a unui simbol heraldic. În ciuda valorii estetice reduse, importanța lor în istoria poeziei noastre este incontestabilă.

Prima compunere din această serie aparține lui Udriște Năsturel și a fost tipărită la Cîmpulung în *Molitvenicul* din 1635. Curînd, împodobirea cărților cu astfel de compuneri deveni o obligație nescrisă a editorului față de cel ce suportă cheltuielile tipăriturii, indiferent de natura acesteia : religioasă, juridică, istorică etc. Aceste compuneri se vor înmulți rapid, prezența lor devenind, încă din suta a șaptesprezecea, un obicei editorial.

Importanța primordială a textelor nu este nicidecum estetică ; ne interesează însă în mod deosebit pentru că au fost tipărite și pentru că multe sînt laice, în ciuda caracterului religios al cărților în care, de obicei, au fost publicate. Ele au dus la impunerea primului canon poetic în cultura română și au încetățenit respectul pentru versificație, privită admirativ drept treabă „dăscălească", greu de învățat...

Ca și versurile slavonești, cele românești la „steaua țării" cultivă alegoria laudativă. Întîile compuneri versificate în limba română au fost tipărite de Varlaam în fruntea *Cazaniei* sale (Iași, 1643). Nu se poate nega expresivitatea încrîncenării acestor versuri chinuite. Urmînd modelele slavone, compunerea păcătuiește prin lipsa de originalitate. Aceasta însă avea să devină mult mai tîrziu un deziderat al stihuitorilor români.

Într-o Liturghie tipărită la București în 1680 întîlnim însă o compunere inaugurală *(Versuri politice. Asupra stemei luminatului și înălțatului domnu Ioan Șerban C. B. Voevod)* care se abate de la tipic. Apare aici aluzia genealogică, pe care o vom întîlni frecvent mai tîrziu în glorificarea stemei Basarabilor. O găsim astfel în *Evanghelia* din 1682 (București) și în *Apostol* (București, 1683).

Scanned with OKEN Scanner

Forma cea mai sofisticată o aflăm în fruntea *Bibliei* de de la 1688. Această compunere este sugestivă în privința continuității unei tradiții, împrospătată spre sfîrșitul secolului al XVII-lea de o puternică influență neogreacă. În ciuda rafinării mijloacelor, schema va rămîne aceeași și în veacul al optsprezecelea (decodarea simbolului heraldic), iar sinceritatea encomionului devine, pe măsura dobîndirii dexterității prozodice, tot mai îndoielnică. Convenția ia locul sincerității, dar își fac loc, în schimb, aluziile mitologice și etimologia ca formă de gîndire. În esență, tiparele rămîn cele din jurul anului 1700, complicate ulterior prin artificii grafice precum indicarea în acrostih a numelui celui elogiat.

În prima jumătate a secolului al XVIII-lea, stihurile inaugurale (numite pînă atunci *Versuri politice)* încep să fie numite (în tipărituri) și *stihuri poetice*. Noua terminologie nu este acceptată unanim, de vreme ce întîlnim mai des vechea denumire. Faptul că se schimbă numai numele este dovedit și de unele simple transcrieri ale „stihurilor politice" existente. Inconstanța este semnificativă pentru că arată, pe lîngă conservatorismul autorilor, și greutatea cu care cuvîntul *poezie* — chiar în derivare adjectivală — a pătruns în vechea cultură română.

În afara versurilor inaugurale „la stema țării", găsim și unele dedicate unor personaje importante de la Curtea domnească. În epigrama pe care Udrește Năsturel o adresa doamnei Elena, soția lui Matei Basarab, găsim etimologia ca formă de gîndire (mijloc encomiastic în același timp); decodării cu scop i se substituie aici decodarea etimologică, săvîrșită în același scop.

Se înscriu în nota generală a decodării în versuri a imaginii din gravuri și stihurile explicînd viniete ce nu prezintă însemne heraldice. Legătura dintre astfel de decodări și versurile encomiastice adresate patronului tipăriturii o fac unele compuneri precum cea din *Învățătură de șapte taine* (Buzău, 1702), unde encomionul adresat mitropolitului îl găsim în „decodarea" versificată a desenului unei gravuri reprezentîndu-l pe Hristos pe tron între Fecioara Maria și Sf. Ioan.

Nu toate compunerile versificate din tipăriturile veacului al XVII-lea erau inaugurale; Varlaam a plasat astfel de compuneri și la sfîrșitul fiecărei părți a *Cazaniei* din

Scanned with OKEN Scanner

1643, oferind un exemplu urmat de alți tipografi și chiar de copiștii de manuscrise. Lipsa talentului fiind adesea vizibilă, cititorul se va întreba, probabil, de ce am inclus atari compuneri în antologia de față. Am făcut-o deoarece, oricît de lipsiți de har vor fi fost (unii dintre) autorii lor, versurile acestea au constituit practica dominantă în poezia românească decenii de-a rîndul ; în acest caz, nu putem ignora atari compuneri, chiar dacă nu le putem recupera decît ca obiecte de muzeu.

Autohtonizarea convenției prozodice (constituirea semnificantului românesc al Poeziei), produsă înaintea anului 1700, a făcut posibilă apariția *rutinei*, care confirma, într-un fel, această autohtonizare. Rutina s-a manifestat inițial în versurile emblematice din secolul al XVII-lea, apoi în narațiunile versificate din veacul următor. Cauza triumfului rutinei în suta a optsprezecea stă înainte de toate în înțelegerea poeziei ca meșteșug. Comoditatea clișeului este de condamnat din perspectiva artei moderne, însă în acel stadiu al evoluției poeziei românești rutina este un indiciu al autohtonizării convenției prozodice.

Dintre manifestările versificate apărute în secolul al XVII-lea cea care va cunoaște o amploare excepțională — dominînd, prin cantitate, în secolul următor — este specia narațiunilor versificate, impropriu numite „cronici rimate". Cu toate că, în unele cazuri, valoarea ca izvor narativ este deosebită, nu sînt cronici propriu-zise, anecdota primînd asupra informației. De aceea, asasinatele și mazilirile ocupă un loc privilegiat în tematică, precum și excentricitățile de tot soiul. Autorii sînt atrași de fapte senzaționale, de „mirabilia".

Autorii unor astfel de compuneri vorbesc despre o „limbă ritoricească" (se referă la ea cei care o adoptă, iar nu cei care o creează !), ceea ce denotă existența unui clișeu care putea fi utilizat pentru rapida brodare a unei narațiuni în stihuri, atunci cînd istoria curentă oferea evenimentul care să merite podoaba stihurilor ; „promptitudinea" cu care, adeseori, sînt comentate în versuri faptele ieșite din comun dovedește din plin existența clișeului amintit. Această „limbă ritoricească" este — după tradiția versurilor inaugurale — al doilea limbaj poetic constituit în literatura noastră.

Mai mult decît proveniența (grecească), ne interesează aici autohtonizarea speciei. Majoritatea autorilor nu

Scanned with OKEN Scanner

ne sînt cunoscuți, ceea ce poate fi o dovadă că meșteșugul îl deprinseseră mulți. Deși de proveniență străină, specia cunoaște o amploare excepțională, explicabilă prin faptul că atari compuneri răspundeau gustului plebeu pentru bizarerii. Să nu uităm că narațiunile versificate cunosc apogeul în secolul în care au apărut și *O seamă de cuvinte*, care marchează triumful anecdoticului în vechea noastră istoriografie.

Odată cu narațiunile versificate se profilează și un nou public : cel al tîrgoveților, care acreditează specia, favorizînd răspîndirea ei. În ciuda circulației (și) orale, nu putem vorbi despre ele ca expresie a folclorului tîrgoveților, deoarece au fost create de meșteșugari ai versificației. Se simte adesea, e drept, influența folclorului ; dar influența este reciprocă, aceste narațiuni fiind *„produse“* cărturărești intrate în circulație folclorică. În cele mai vechi piese ale speciei, avem de-a face cu o epică de curte răspîndită ulterior printre tîrgoveți — mediul care a acreditat specia.

Narațiunile versificate satisfăceau curiozitatea unui public larg, dar, în plan estetic, rezistența textelor a fost minimă. Cu toate acestea, nu putem face abstracție de faptul că, timp de mai bine de un secol, poezia a fost echivalată la noi cu această specie ! Proliferînd enorm, compunerile dedicate evenimentelor politice de actualitate reprezintă un pas important în istoria poeziei românești. Existența lor va favoriza ivirea *Țiganiadei* și, ceva mai înainte, a primei piese românești, jucată între anii 1778 și 1780 de către școlarii din Blaj ; *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa.*

Subiectul tratat cu predilecție fiind evenimentele senzaționale, era normal ca uciderile înaltelor fețe dregătorești să prilejuiască astfel de compuneri versificate. Și secolul n-a fost deloc zgîrcit în a oferi subiecte...

Uciderea Brâncoveanului de către turci a prilejuit apariția unei foarte apreciate narațiuni versificate (a cunoscut cea mai mare circulație dintre toate scrierile de acest fel, difuzată fiind atît pe cale orală, cît și în manuscrise) : *Istoria lui Constandin-vodă Brâncoveanul*. Arhetipul s-a pierdut, narațiunea circulînd în multe copii manuscrise. Se cunosc astăzi nouă versiuni diferite, cea mai amplă avînd 236 de versuri. Găsim aici elementele care vor forma „tiparul“ speciei : convenția oralității („Ia să-mi șezi

Scanned with OKEN Scanner

și să-mi privești/ De-acest domn mare și bogat...“), sublinierea unicității evenimentului relatat („Și cîți în lume de vor afla./ Toți de aceasta să vor minuna“) și a spectaculozității lui, care justifică tratarea în versuri.

Încă de la începutul veacului al optsprezecelea se poate vorbi de un manierism al acestei specii, în care rolul colportorilor este aproape la fel de important ca al autorilor.

În tot secolul al XVIII-lea, poezia este privită la noi ca exercițiu retoric. Lucrul apare cu atît mai evident dacă ne aruncăm privirea și dincolo de manifestările consacrate de istoriile literare. De aceea se cuvine să spunem cîteva cuvinte despre versurile adăugate de tipografi, tălmăcitori și copiști de manuscrise. Pentru apariția mentalității literare la noi, sînt foarte importante stîngacele compuneri ale acestora. Așa cum prezența versurilor emblematice devenise un obicei editorial, copiștii care se respectă compun versuri de-a lungul întregului secol al XVIII-lea. Procedeul este vechi, dar, statistic, ia amploare abia în veacul al XVIII-lea. Aceste stihuri interesează pentru că aparțin unor autentici amatori și pentru că, în ciuda lipsei sincerității, vocea auctorială este aici mult mai pronunțată decît în versurile emblematice. Într-o vreme în care autenticele realizări estetice sînt rare, este normal să ne intereseze atari compuneri, pentru care se formase un adevărat canon și a căror răspîndire a fost foarte mare.

Nu numai copiștii sînt autori de stihuri, ci și traducătorii unor texte. În acest caz, versurile prezintă, pe lîngă îndemnul (repede devenit clișeu) la „citanie“, motivarea traducerii; iscălitura, alintarea în afirmarea modestiei etc. A ignora aceste versuri înseamnă a falsifica imaginea despre poezie a unui secol întreg.

Primele convenții poetice acreditate de autorii de poezie în limba română au fost așadar encomiastica și narațiunile versificate (a treia o va constitui, spre finele secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, lirica sentimentalilor patetici: Ianache, Alecu și Nicolae Văcărescu, C. Conachi ș.a.). Și totuși, poezia noastră veche nu se reduce la ilustrarea celor două convenții dominante! De notat că reflecția apare în cadrul celei dintîi tradiții poetice de la noi: encomiastica. De o largă circulație au avut parte versurile așezate de Varlaam la

Scanned with OKEN Scanner

sfîrșitul părții a treia a *Cazaniei* („Valuri multe ridicî...“). Deși rudimentară, reflecția obiectivată în aceste versuri constituie un pas important în istoria poeziei românești ; stihurile le vom regăsi la mulți tipografi și copiști timp de două secole ! Antim a reluat motivul într-o celebră compunere imprimată în 1697.

Credința în valoarea instrumentală a stihurilor implică prezența unui „tîlc“, altfel spus, a unui semnificat de transmis cititorului. Am antologat versurile inaugurale din *Psaltirea* imprimată la Iași în 1790 („Vei agiunge, cîntărețule psalmiloru...“), al căror autor era convins că „bine este a cînta ca să înțelegi“ și care, în același timp, credea că trebuie să existe „o unire“ între cugetare și rostire. Este aici prima sugestie românească a sintezei integratoare pe care o va visa Eminescu : „Să cînți cu mintea prin lucrarea gurii,/ (...) Că gura minții poruncește să fie întru o unire“.

Dacă în (unele) versuri inaugurale reflecția era doar implicată în comparație, observăm că primele versuri viabile estetic din literatura română — aparținînd lui Miron Costin și Dosoftei — sînt gnomice. Astfel sînt singurele versuri originale tipărite de Dosoftei în *Psaltirea* din 1673 („Cine face zidi de pace...“). Este o variație pe temă dată („Aceste patru părechi de stihuri le-am scornit eu, prăvind acest psalom — 132, n.n. — a lui David“, scrie Dosoftei).

Lirica reflexivă este ilustrată plenar de Miron Costin, în *Viiața lumii*. Poemul depășește importanța istorică (excepțională), avînd, astăzi încă, o apreciabilă valoare artistică. Avem în față primul poem gnomic românesc, în care logofătul a urmărit să exprime în stihuri adevăruri generale. El este un scriitor prin excelență meditativ (nu întîmplător *Letopisețul* din 1675 este foarte important ca literatură gnomică) și lirismul izbucnește neașteptat în lamentațiile provocate de concluzii fataliste : „A lumii cîntu cu jale cumplită viiața,/ Cu griji și primejdii cum iaste și ața :/ Prea supțire și-n scurtă vreme trăitoare./ O, lume hicleană, lume înșălătoare !/ Trec zilile ca umbra, ca umbra de vară,/ Cele ce trec nu mai vin, nici să-ntorcu iară.“

Zădărnicia exprimată în poem nu este neapărat a cititorului *Bibliei* sau a unor cărți brodate în jurul „fortunei labilis“, ci este obiectivarea emoției unui poet care

încearcă a surprinde lumea în latura-i stabilă. Puțini poeți români au avut șansa de a-și obiectiva emoția într-o limbă românească atît de savuroasă pentru cititorul de astăzi. Adevăruri banale sînt înnobilate aici de un limbaj dezarmant prin savoarea desuetudinii : „Vieţuim şi viiaţa iaste neştiută,/ Şi pînă la ce vreme iaste giuruită./ Aşa ne poartă lumea, aşa amăgeşte,/ Aşa înşală, surpă şi batjocureşte./ (...) Vacul nostru cu-mprumut dat în datorie./ Ceriul de gîndurile noastre bate jocurie."

Peste decenii, Dimitrie Cantemir reia primele două versuri din *Viiaţa lumii* (pe care le citează în *Descriptio Moldaviae* drept... populare), dezvoltîndu-le. Este interesant că primele „confruntări" versificate între poeții români se realizează în domeniul poeziei reflexive. Amintesc aici și faptul că Miron Costin „răspundea" celor opt versuri originale din *Psaltirea* versificată de Dosoftei printr-un *Apostrof* imprimat la finele aceleiași cărți. Un alt caz îl oferă Dimitrie Catemir care, în *Divanul* tipărit în 1698, reia versurile lui Dosoftei din psalmul 48 („Fi-i-va truda nencetată...").

Preocuparea „didactică" explică și orientarea pilduitoare a Cronologiei versificate de Dosoftei *(Domnii Țării Moldovei)*. Variantele tipărite în timpul vieții autorului oferă o informație ornată în ton encomiastic și impregnată de duhul răsplatei cerești. Pentru poet, compunerea aceasta era o probă de virtuozitate, iar pentru prelat, o istorie pilduitoare. Caracterul „tezist" se vede încă din primele stihuri, cele ce urmează fiind doar o ilustrare a părții inaugurale.

O astfel de orientare a narațiunii găsim și în multe narațiuni versificate. În *Poveste de jale* asupra uciderii postelnicului Cantacuzino (1696—1699), narațiunea este presărată cu gnomisme. Dacă acolo intenția primordială era totuși informativă, în narațiunea versificată dedicată uciderii Brâncoveanului ea este formativă. Expunerii i se dă o orientare vădit moralizatoare, relatarea fiind orientată dintru început spre „morala" fabulei : „Că lumea iaste trecătoare/ Și încă foarte înșălătoare/ Și mai mult amăgitoare".

Semnificatul cel mai important „acaparat" de semnificantul poetic românesc este *liricul*. Se cuvine să precizăm că este vorba de forme elementare de lirism, apărute oarecum accidental în poezii pe care (cu excepția

Scanned with OKEN Scanner

Viieții lumii) numai cu bunăvoință le putem numi lirice. Dar, să nu uităm, liricul se va impune mult mai tîrziu drept criteriu al poeticului !

Alături de Miron Costin, Dosoftei este reprezentantul primului moment important — sub raport estetic, nu exclusiv istoric — din dezvoltarea liricii românești. În cea de-a treia versiune (netipărită !) a Cronologiei lui Dosoftei găsim un pasaj interesant, între strofa prezentînd a doua venire în scaun a lui Duca și elogiul versificat adresat acestuia : „Dar vinovat cine-i ? domnul au-i țara ?/ Cîntîndu-i astăzi Moldova di-atîta ocară,/ Jăcuită, prădată, stricată și arsă ;/ Unde-i caut, te-mple jalia, cu inema arsă". Pînă a devenit (mult mai tîrziu) un loc comun al liricii, „inema arsă" este, aici, o apariție de frapantă originalitate.

Alături de această importantă invenție tematică, se cuvine să reamintim versurile lui Cantemir în care e vorba de „ochi umedzi" și „gene lăcrămoase". Ele sînt contemporane cu *lamentația*, care, în poezia română, își face loc atît în traduceri („La apa Vavilonului,/ Jelind de țara Domnului,/ Acoló șezum și plînsăm..."), cît și în stihuri originale. Înaintea anului 1700 își fac loc exclamațiile, marcînd obiectivarea în poezie a unor stări afective.

Pasajele lirice sînt frecvente și în narațiunile versificate, „jalea" fiind uneori anunțată încă din titlu. Tînguirea devine parte integrantă a clișeului, nemirînd faptul că o întîlnim uneori în primele stihuri ale compunerii : „Săracă Țara Rumânească,/ Cine întîiu să te jelească ?" *(Istoria Țării Rumânești dă la lét 1769)*. Cînd, odată cu primii *Văcărești*, liricul se va impune drept criteriu al poeticului, ieșim, practic, din „muzeul de antichități" al poeziei românești. Căci erotica sentimental-patetică reprezintă, în austera noastră poezie de pînă atunci, erezia cea mai bogată în urmări : odată cu impunerea emoției drept semnificat, începe vîrsta modernă a poeziei românești.

PREFAȚĂ [LA O ANTOLOGIE DE POEȚI TINERI]

Într-o prezentare oricît de succintă a literaturii române contemporane iese în evidență un lucru frapant : majoritatea poeților notorii sînt tineri, numele cele mai

Scanned with OKEN Scanner

prestigioase aparținînd generației al cărei prim scriitor deplin afirmat a fost Nicolae Labiș (1935—1956). Ea cuprinde creatori de originalitate unanim recunoscută, precum Nichita Stănescu (1933—1983), Marin Sorescu (n. 1936), Cezar Baltag (n. 1939), Ana Blandiana (n. 1942), Gheorghe Tomozei (n. 1936), Grigore Hagiu (1935—1986), Florin Mugur (n. 1934), Ion Gheorghe (n. 1935), Ioan Alexandru (n. 1942), Constanța Buzea (n. 1941) și alții. Cu toții au debutat în volum înaintea anului 1965. Aceasta este promoția „erotică" a generației de poeți ce-i cuprinde deopotrivă pe autorii din prezenta antologie. Spun „eroică" deoarece reprezentanții ei au reluat dezvoltarea organică a liricii românești, după circa un deceniu în care multe dintre valoroasele tradiții autohtone fuseseră ignorate ori negate. Nu întîmplător, impunerea deplină a scriitorilor amintiți a coincis cu ampla politică de valorificare și recuperare critică a moștenirii culturale. Fiind readuși în circuitul editorial firesc, mari clasici ai modernismului poetic românesc (Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu) au putut exrcita o influență modelatoare fecundă sub raport creator.

Promoția amintită prezintă, pe lîngă meritele intrinseci ale operelor reprezentanților ei, și un merit colectiv ; ea are importanța istorică de a fi contribuit la scoaterea liricii românești din efemerul impas proletcultist. Volumul postum al lui Nicolae Labiș purta un titlu grăitor în această privință : *Lupta cu inerția* (București, Editura Tineretului, 1958).

O dată cu „acreditarea" de către critica literară a primei promoții lirice formate după ultimul război mondial, debuturi remarcabile s-au înregistrat an de an în 1966 debutează Mircea Ciobanu (n. 1940), în 1967 Dan Laurențiu (n. 1937) și Ileana Mălăncioiu (n. 1940), în 1968 Virgil Mazilescu (1924—1984), în 1969 Angela Marinescu (n. 1941), în 1970 Daniel Turcea (1945—1979) ș.a.m.d. Mă opresc cu enumerarea pentru că debuturile din 1971 (Mircea Dinescu, Ion Mircea, Dinu Flămând, Adrian Popescu) în anii următori sînt cuprinse în antologie.

O panoramă a poeziei tinere din România ar cuprinde așadar majoritatea numelor consacrate ale liricii noastre contemporane, excepțiile cele mai notorii fiind : Emil Botta, Eugen Jebeleanu, Ștefan Augustin Doinaș,

Scanned with OKEN Scanner

Petre Stoica și Mircea Ivănescu. Pentru a nu da o extensie abuzivă noțiunii de *poezie tînără*, am limitat selecția la autorii *născuți după anul 1947*, astfel ca, la data definitivării manuscrisului antologiei, nici unul din scriitori cuprinși în ea să nu fi depășit vîrsta de patruzeci de ani. Intenția noastră este să facilităm cititorilor de limbă maghiară accesul la fascinantul și imprevizibilul tărîm al „nisipurilor mișcătoare" ale liricii românești de astăzi, adică la acea parte a ei capabilă a ne oferi, în viitor, surprize pe cît de mari, pe atît de plăcute. Sînt autori în plină forță creatoare, unii cu o recunoscută autoritate în mediul nostru literar, alții interesanți tocmai prin tocmai prin controversele pe care le generează în jurul operelor lor.

Scriitorii enumerați au conștiința de a fi schimbat ceva în literatura națională. Mai mult încă : Nichita Stănescu, Marin Sorescu și cei de o vîrstă cu ei au impus urmașilor imediați dezideratul diferențierii, mai accentuat la poeții care au debutat în jurul anului 1980. Grație acestora din urmă, s-au înmulțit, în presa culturală, discreții despre problema generației de creație, mulți literați fiind tentați să vadă la fiecare deceniu apărînd o nouă generație. S-a vorbit, astfel, de „generația '60" (Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Ana Blandiana ș.c.l.), „generația '70" (Mircea Dinescu, Ion Mircea, Dinu Flămînd, Adrian Popescu) și „generația '80" (Traian T. Coșovei, Mircea Cărtărescu, Ion Stratan, Florin Iaru, Magdalena Ghica, Ion Mureșan, Elena Ștefoi, Marta Petreu și alții). Îmi pare abuziv, totuși, să vorbim de trei generații distincte într-un interval așa scurt de timp. Cred că este vorba, mai degrabă, de o singură generație (autorii fiind născuți de-a lungul unui sfert de secol : cca 1933 — cca 1958), de mare diversitate. În cadrul ei se disting trei promoții clar individualizate, fără ca ele să-i cuprindă pe toți reprezentanții generației.

La puțin timp după impunerea primei promoții (cea a anilor '60), s-a conturat deja, în jurul anului 1970, o alta, la reprezentanții căreia efortul de diferențiere artistică era evident. Debutul cel mai „zgomotos" și mai „aplaudat" a fost cel al lui Mircea Dinescu. În același an cu el au debutat și trei dintre fondatorii revistei clujene *Echinox* (Ion Mircea, Dinu Flămând, Adrian Popescu), atrăgînd brusc atenția criticii literare asupra fe-

Scanned with OKEN Scanner

nomenului de excepțională efervescență creatoare (și, în general, intelectuală) din jurul acestei reviste studențești.

În jurul anului 1980, o nouă promoție lirică a început să exercite o mare putere de atracție asupra criticii literare și a publicului. Nume precum Traian T. Coșovei, Mircea Cărtărescu, Magdalena Ghica ș.a. apar frecvent atît în paginile revistelor, cît și în comentariile critice. Tinerii poeți au atras atenția asupra unei poezii care, iată, este controversată, dar nu ignorată ! Cei mai tineri autori de volume au trezit reacțiile cele mai diverse, contribuind din plin la înmulțirea, diversificarea și dinamizarea dezbaterilor asupra literaturii. Dezbaterile dovedesc, înainte de toate, *noutatea* acestei lirici ; ea trezește reacții tranșante *(pro* sau *contra)* tocmai datorită ineditului ei, urmare firească a eforturilor deliberate de a primeni mijloacele artistice. Am acordat o mare pondere „ultimilor veniți" (cu volume) în lirica românească pentru că, spre deosebire de Mircea Dinescu, Daniela Crăsnaru, Dinu Flămând și ceilalți autori debutați în primii ani ai deceniului al optulea sînt, deocamdată, mai puțin cunoscuți.

Noutatea de care vorbeam nu este desigur, absolută. Poezia tinerilor recent impuși (mulți dintre ei sînt laureați a premiului Uniunii Scriitorilor din R.S.R.) este expresia firească a unei vîrste culturale și abia urmașii sau urmașii urmașilor noștri vor putea evalua gradul de noutate reală adusă. Pentru noi, contemporanii poeților în cauză, lucrul cel mai la îndemînă este să comparăm „ultimul val" liric cu ascendenții literari. Nu înainte de a semnala că, debutînd mai repede, poeții sînt mai cunoscuți, totuși, decît colegii lor care s-au dedicat prozei sau criticii literare. Și nu întîmplător poeții sînt aceia care au iscat reacțiile critice cele mai diverse, contribuind din plin la înmulțirea dezbaterilor literare. La fel s-a întîmplat cu volumul colectiv *Desant '83* (București, Editura Cartea Românească, 1983, cu o prefață de Ovid S. Crohmălniceanu), reunind prozele unor foarte tineri scriitori.

Este extrem de îmbucurător faptul că, în cazul majorității covîrșitoare a tinerilor creatori, înzestrarea artistică este dublată de o inteligență și o putere speculativă de valoarea celei dintîi. Aceasta explică numărul

Scanned with OKEN Scanner

mare de comentatori ai literaturii pe care îi numără ultimele promoții scriitoricești. Nu mă gîndesc numai la criticii așa-zicînd „de meserie", căci poeții și prozatorii scriu ei înșiși comentarii ce vădesc aceeași noutate ca literatura pe care o practică. Trebuie semnalată și *deschiderea spre alte genuri literare,* foarte pronunțată la poeții aici antologați. Mulți dintre ei scriu incitante eseuri de critică literară (Dinu Flămând, Ion Bogdan Lefter, Doina Uricariu, Grete Tartler, Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Alexandru Mușina), proză (Daniela Crăsnaru, Lucian Vasiliu, Liliana Ursu, Mircea Cărtărescu), publicistică (Mircea Dinescu, Aurelian Titu Dumitrescu), literatură pentru copii (Daniela Crăsnaru, Grete Tartler), ori fac traduceri de poezie în românește (Dinu Flămând, Lilian Ursu, Grete Tartler, Mircea Dinescu) și din românește (Liliana Ursu). Diversitatea preocupărilor cărturărești dovedește, pe lîngă înzestrarea creatoare, înaltul nivel cultural al tinerelor promoții. Nu alta este, de altfel, explicația predilecției pentru metaliteratură.

Dintru început trebuie precizat că cei 31 de poeți antologați nu pot fi reduși la un numitor (artistic) comun. Cum o ordonare este, totuși necesară abordării critice, nu voi opta pentru cea tipologică (scriitorii fiind în plină afirmare, nici o observație cu caracter definitiv nu se poate face), ci voi semnala trei grupuri literare, corespunzînd unor mari centre culturale : București, Cluj-Napoca, Iași. Nu este vorba de grupuri aflate în vreo relație de adversitate, nici de programe estetice (sau de altă natură) urmărite în mod consecvent. Ele s-au format din mediile *universitare* din orașele amintite unde majoritatea covîrșitoare a poeților antologați au studiat. Prezint cele trei grupuri nu pentru că ele ar fi contribuit la „uniformizarea" atitudinii membrilor, ci pentru că, în mod curent, critica literară de la noi vorbește despre ele. Țin să atrag însă atenția că apartenența la ele nu este doctrinară și, în nici un caz, nu a dus la alterarea individualității creatorilor. Antologia de față își propune, între altele, și dovedirea acestui adevăr.

Centrele universitare amintite au editat reviste studențești de cultură, dintre care două (fondate la sfîrșitul deceniului al șaptelea și continuînd să apară) au contribuit din plin la afirmarea pe plan național a unor poeți foarte tineri.

Scanned with OKEN Scanner

În luna decembrie 1968 a apărut la Cluj-Napoca primul număr al revistei studențești *Echinox*, care a „lansat" scriitori în *toate* genurile literare. Trei dintre fondatorii revistei au debutat cum arătam, cu volume de versuri în anul 1971 (Ion Mircea, Dinu Flămând, Adrian Popescu). Apărînd pînă astăzi, publicația studențească a continuat să propună atenției publice nume de poeți care s-au remarcat, ulterior, pe plan național : Mariana Bojan, Ion Mureșan, Marta Petreu, Augustin Pop, Nicolae Băciuț și alții. Se cuvine semnalată prezența permanentă, în cadrul revistei, a paginilor în limbile maghiară și germană. Poeții de limbă maghiară care au colaborat la revista clujeană au beneficiat deja, în anul 1983, de o antologie *(Bábel Tornyán Válogatás az Echinox munkatàr sainak iraásaiból)* tipărită la Editura Kriterion din București.

În anul 1969 a apărut la Iași revista studențească *Alma Mater*, devenită în anul 1974 *Dialog*, titlu sub care apare și astăzi. În paginile publicației s-au afirmat poeți precum Nichita Danilov, Lucian Vasiliu, Liviu Antonesei, Paul Balahur, Miron Blaga, Daniel Caurea, Mariana Codruț, Vasile Constantinescu și alții. Trebuie subliniat faptul că la cele două prestigioase reviste studențești au colaborat poeți din toate centrele universitare românești.

La București, cei mai tineri poeți nu s-aú grupat în jurul unei reviste (deși există mai multe !), ci a unor cenacluri. O bună parte dintre ei au frecventat „Cenaclul de luni", condus de universitarul Nicolae Manolescu (cel mai important critic literar de astăzi). Debutînd în jurul anului 1980, poeții din acest cenaclu (Traian T. Coșovei, Mircea Cărtărescu, Ion Stratan, Florin Iaru, Magdalena Ghica, Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Mariana Marin, Ion Bogdan Lefter, Alexandru Mușina, Elena Ștefoi și alții) au tulburat deliberat apele climatului nostru literar, aducînd o frondă tinerească ce a provocat ample dezbateri în presa literară, al căror ecou nu s-a stins pînă astăzi.

Condiția afirmării nu a fost, cum s-ar putea înțelege, frecventarea unui cenaclu sau publicarea în revistele *Echinox* și *Dialog* ! În afara grupărilor amintite s-au format poeți care au atras deopotrivă atenția criticii literare, unii dintre ei avînd deja o operă impresionantă

Scanned with OKEN Scanner

și beneficiind de premii literare, traduceri etc. Mă gîndesc la Mircea Dinescu, Daniela Crăsnaru, Liviu Ioan Stoiciu, Doina Uricariu, Liliana Ursu, Grete Tartler, Ioana Crăciunescu, Ioana Ieronim, Eugen Suciu, Ioan T. Morar, Aurelian Titu Dumitrescu. O mare *diversitate* caracterizează lirica celor mai tineri autori, apartenența la un anumit cenaclu ori colaborarea (mai) susținută la o revistă datorîndu-se nu o singură dată, împrejurărilor extraculturale.

Trăim, indubitabil, într-o perioadă fertilă sub raport creator, grație abandonării tiparelor ruginite și efecvescenței întreținute de respingerea hotărîtă a inerției. Începută în deceniul al șaselea, „lupta cu inerția" continuă. Sporadic negare a poeziei tinere nu face decît să evidențieze noutatea sensibilității și, deopotrivă, a expresiei lirice. La tinerii scriitori mă bucură, înainte de toate, ambiția inovației, mirajul de a se abate de la canoane, polemică (explicită ori implicită) a textelor publicate.

Deosebirea între poeții care s-au impus în anii '60 și promoția poetică a anilor '80 este vizibilă în ceea ce privește obiectul la care se raportează. Reacția promoției lui Nichita Stănescu este una la natură (în sens larg), cea a promoțiilor '70 și '80 la cultură. În cadrul culturii, factorul preponderent este, pentru autorii de care vorbim, poezia. În acest caz, reacția celor de astăzi presupune un grad de subtilitate mult sporit, iar dificultățile ce le stau în față sînt, în plan strict stetic, mai mari. Al doilea volum al lui Nichita Stănescu se putea intitula — și chiar era ! — *O viziune a sentimentelor* (1964).

Se înțelege că era necesară promoția lui Nichita Stănescu spre a apărea liricii de astăzi. Cred însă că deosebirea o putem reliefa și din acest unghi. S-a spus adesea că poeții din promoția '60 polemizau cu literatura anilor '50. Luciditatea ne obligă să arătăm că era ușor (mă refer exclusiv la planul creației, nu la cel social) să faci abstracție de poezia proletculistă, în timp ce autorilor care deputează astăzi le-ar fi imposibil să ignore poezia lui Nichita Stănescu. Din acest punct de vedere, dificultățile sînt, astăzi, mai mari. De aceea tinerii creatori nu au încotro și trebuie să se manifeste polemic. Nu e un semn de sterilitate artistică, așa cum s-a insinuat, ci o necesitate strict obiectivă. Ei apar într-o altă vîrstă

Scanned with OKEN Scanner

culturală. Este trist că, prin 1960, poezia (mă gîndesc la adevărata poezie, încercînd să ignore versificările de ocazie) mai putea fi un fenomen „adamic", în sensul că totul trebuia luat de la început. Dar aceasta era realitatea, deoarece cursul normal al literaturii fusese, pentru mai bine de un deceniu, întrerupt. Dat fiind că poezia ce se tipărea în anii cincizeci avea scăderile cunoscute, Nichita Stănescu și colegii lui puteau să debuteze pe un fond de care se putea face abstracție, atunci cînd forțele extraliterare care generaseră și susținuseră literatura proletcultistă începuseră să slăbească. Ei nu aveau, practic, de polemizat cu literatura instituționalizată. Cei de astăzi se văd obligați să se individualizeze polemizînd. Nu e vina lor că au de luptat cu multe clișee ; păcatul mai mare este al celor care le-au impus...

Deosebiri de nuanță se pot face și în cadrul promoției '60. Cînd debutează Marin Sorescu, el are de luptat și ia în răspăr o literatură existentă (primul său volum a fost unul de parodii) ; problema aceasta nu s-a pus celorlalți colegi ai lui. Prin aceasta, Marin Sorescu premerge promoția '80.

În anii debutului, Nichita Stănescu nu era obligat (de realitățile estetice) să se refere polemic la poezia epocii, de vreme ce aceasta era negată implicit prin scrierea unei poezii... normale. Poeților care au debutat ulterior nu le mai este suficient să scrie o poezie normală ; cei care vor să se impună sînt nevoiți să scrie versuri ieșite din comun. E de văzut cîți dintre ei vor rămîne în istoria literară, cîți au găsit sau vor găsi mijloacele artistice capabile să-i impună. Însă acest suflu novator, chiar dacă intrigă unele spirite mai conservatoare, era necesar. Filosoful francez de origine română Stéphane Lupasco a dovedit convingător că, într-un sistem viabil, forțele de coeziune și cele de ruptură sînt la fel de importante. Tinerii noștri poeți tulbură, programatic, apele ; ei nu au bucuria anonimatului, în ciuda titlului cărții lui Eugen Suciu. Îi admir pentru ingeniozitatea cu care se opun formelor învechite, dinamizînd astfel climatul literar general.

Polemica tinerilor ar fi mai puțin interesantă în cazul în care s-ar fi dovedit o simplă manifestare de teribilism. Ea indică însă mult mai mult, și anume o atitudine de asumare a literaturii existente. Foarte sugestivă este foto-

Scanned with OKEN Scanner

grafia tipărită pe coperta volumului colectiv *Aer cu diamante* (1982), reunind versurile scrise de Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Florin Iaru şi Ion Stratan. De pe o de mult dezafectată locomotivă cu aburi, evocînd parcă mirosul de cărbune şi pompele de apă rămase prin gări ca imense piese decorative, ne privesc patru băieţi foarte tineri. Sînt, în ciuda vîrstei — pe care nu le-o estompează mustăţile, nici măcar barba şi ochelarii celui mai înalt —, siguri de ei, trei părînd hotărîţi să schimbe lumea. Doar Ion Stratan are o mină mai blîndă ; şi nu numai pentru că este singurul neeschipat în blue-jeans... Ceilalţi (purtînd umilul element vestimentar ce i-a determinat pe unii comentatori literari să vorbească despre „generaţia în blue-jeans) par mult mai încrezători. După privirile hotărîte îndreptate spre aparatul de fotografiat, te-ai aştepta să pună în mişcare bătrîna locomotivă. Şina este năpădită de buruieni, mai viguroase decît rugina în imobilizarea colosului de metal. O plantă semănînd a ferigă acoperă o parte din roata a doua, prima fiind şi ea năpădită de frunziş.

De ce au ales poeţii *această* fotografie pentru editarea cărţii ? Ilustraţia are, cred, semnificaţia unui poem. Sau, mai bine zis, oferă sugestii la fel de numeroase ca poemele scriitorilor sprijiniţi de cazanul din care aburii s-au evaporat de multă vreme. Lucrul nu este întîmplător. Cei patru tineri *asaltează* locomotiva ; este gest de luare în posesie, nicidecum evocare. Nu altfel au procedat cu poezia dinaintea lor. Fotografia devine grăitoare tocmai prin sugestiile oferite în ceea ce priveşte atitudinea tinerilor autori faţă de tradiţia literară. Nu este simplă insurgenţă strengărească, motivabilă prin vîrstă, ci expresia unei schimbări profunde. Poeţii au sentimentul că trăiesc într-o vîrstă tîrzie (matură) a culturii, „cînd totul a fost spus, totul „gîndit“ (vers de Traian T. Coşovei). Pericolul tautologiei este coşmarul tuturor creatorilor cu adevărat moderni. Ei nu-şi propun nici o clipă să întoarcă roata istoriei. Cei patru din fotografia amintită nu vor să repună în circulaţie locomotiva cu aburi. Dar *nici nu o contestă* ! O asaltează pur şi simplu, spre a o cuceri şi a integra propriului „domeniu“. Este o atitudine post-modernă tipică, presupunînd *asumarea* existentului cultural, a tradiţiei. Nerămînînd la stadiul de simplă replică (ceea ce ar fi fost facil), literatura se auto-

Scanned with OKEN Scanner

nomizează estetic. Aceasta nu înseamnă, firește, că replicile explicite lipsesc. Dar nu ele sînt definitorii, ci textele poetice din mulțimea cărora am realizat antologia de față.

[ANCHETĂ]

1. Are poezia tînără modele? Care sînt acestea?

Este un truism să afirmi că poezia are modele. Orice practică poetică *presupune* existența unei tradiții și raportarea ta la aceasta. Arta se naște din artă (Malraux a dovedit convingător că fiecare stil artistic se naște din conflictul cu altul existent), opera artistică fiind obiectivarea unei convenții. În artă, convenția acționează și atunci cînd nu este conștientizată. De la romantici încoace, înfruntarea artistului cu tradiția a devenit o componentă a celor mai multe convenții artistice, apăsarea moștenirii culturale fiind resimțită ca o povară.

Convenția se poate obiectiva prin acceptare sau prin negare, în ambele cazuri rolul ei *modelator* manifestîndu-se deopotrivă. Arta modernă a optat, cel puțin statistic, pentru al doilea termen al alternativei. Este un raport de continuitate prin opoziție, detectabil în toate momentele de răscruce ale artei universale și mai ales în tentativele cele mai temerare de a reînnoi mijloacele artistice în ultima sută de ani.

Sîntem contemporanii unei tentative colective de primenire a expresiei poetice, ceea ce face necesară discuția despre modelele literare ale actualilor reformatori. Cum cea mai bună parte a poeziei tinere de astăzi se raportează *à rebours* la tradiția artistică, nu e de mirare că modelele predilecte ale tinerilor autori sînt versificările de tipul celor meșteșugite de Eugen Frunză, recitate ani în șir la serbările școlare. Pînă la descoperirea marilor autori (Barbu, Blaga ș.c.l.), generația mea s-a lovit de texte capabile a trezi, de timpuriu, reacția de rezistență. Intoxicați de Eugen Frunză, eram „victime" sigure pentru Marin Sorescu.

Poeții ieșiți în ultimii ani din facultate nu resping desueta versificare tip A. Toma și Eugen Frunză doar din plăcerea (firească la tineri, în fond) de a face frondă, ci și pentru că li s-au oferit prea multe texte pe care,

Scanned with OKEN Scanner

maturizîndu-te, nu le mai poţi lua în serios. Explicabilă prin vîrsta „combatanţilor", fronda lor se justifică şi prin ceea ce mass-media a oferit drept literatură de consum". Inflaţia naşte reacţii de apărare.

Avînd un caracter polemic pronunţat, promoţia '80 este în mai mare măsură atrasă de ceea ce poate nega decît de ceea ce admiră. Modelele promoţiei sînt A. Toma şi Eugen Frunză. Şi alţii ca ei. Fără ei, ar fi fost mai cuminte poezia scrisă de Ion Stratan, de Matei Vişniec şi de colegii lor. Toţi datorează generaţiei lui Nichita Stănescu deschiderea spre nou, dar elementul motor (de care vorbea şi Ion Barbu în *Poezia leneşe)* al inspiraţiei lor îl constituie tristele rimări optimiste ale anilor '50. Obligîndu-i să riposteze, ele i-au ajutat pe aceşti autori plini de umor şi de rafinament să se individualizeze artistic faţă de predecesorii imediaţi, care se raportaseră la marea poezie interbelică. Ei continuă, într-un fel, efortul lui Marin Sorescu de a se diferenţia estetic de poezia izvorîtă din lenea de gîndire, din lipsa de talent şi de cultură.

Se înţelege că ceea ce numim „poezie tînără" nu este o realitate omogenă; nu toţi autorii au umor, nu toţi sînt originali. Nu lipsesc (deşi, din fericire, sînt rari) imitatorii fără personalitate şi chiar fenomene flagrante de epigonism (cazul tipic: prolificul versificator Corneliu Vadim Tudor, imitator al lui Ioan Alexandru atunci cînd încetează a fi epigonul lui Adrian Păunescu). Cum jalnicele fenomene de epigonism nu interesează în istoria literară, nu la ele ne vom referi aici. E preferabil să ne concentrăm atenţia asupra autorilor — mult mai numeroşi — la care talentul se îmbină cu ambiţia de a aduce ceva nou. Un novator al artei poate să reziste sau nu examenului timpului ; epigonului îi este rezervată din start a doua eventualitate...

Ce caracterizează promoţia '80 ? Ironia, vocaţia ludică şi, mai ales ispita permanentă a experimentului artistic. Dacă trebuie să numim modéle, ne putem gîndi atît la autori români (Tonegaru, Geo Dumitrescu, Marin Sorescu ş.a.), cît şi la poezia experimentală care se practică astăzi în lume şi pe care numai răuvoitorii o (mai) confundă cu textele avangardiştilor din primul sfert al veacului. Mai mult decît poezia anterioară i-a modelat pe

Scanned with OKEN Scanner

autorii din promoția lui Traian T. Coșovei și Mircea Cărtărescu opinia critică. Ei știu mai multe despre poezie decît predecesorii lor imediați. Majoritatea covîrșitoare o formează absolvenții de filologie și lucrul se vede. Poeții aceștia acuzați de „livresc" au, pe lîngă talent, cultură și acces la literatura universală. Aceasta îi obligă la eforturi suplimentare spre a se diferenția estetic. Tautologia este coșmarul tuturor experimentaliștilor.

C. Ce rol are și ce rost credeți că îndeplinește poezia în lumea contemporană ?

Din varii pricini (nu numai de natură literară), poezia română joacă astăzi un rol mai complex în viața noastră culturală decît în perioada interbelică, de exemplu. Prin Adrian Păunescu, poezia a preluat unele din datoriile jurnalisticii ; lucruri pe care nu le teoretizează filozofii sînt sugerate de poeți ; într-un antologic poem despre profesorii de limba română, Mircea Dinescu se substituia cu umor sociologilor ; exemplele ar putea continua. Din această deschidere temerară spre domenii ce păreau, în vechime, străine, de nu opuse ei, poezia poate cîștiga exact în măsura în care poate pierde. Talentul singur va înclina talgerul balanței spre succes artistic sau spre eșec. Poetul autentic va lărgi domeniul poeziei, veleitarul va sacrifica lirica în favoarea altor lucruri.

În plan strict literar, poezia pare a-și fi recîștigat, după 1980, locul pe care-l ocupase în deceniul al șaptelea. După ce, în vremea impunerii unor reformatori de marcă ai liricii românești (Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Ana Blandiana ș.a.), poezia se situa în fruntea „ierarhiei" genurilor (atît ca valoare a operelor, cît și în ceea ce privește ecoul lor), deceniul al optulea a marcat triumful prozei (în speță, al romanului). Se pare că asistăm la o „regrupare" a preferințelor, poezia captînd un interes mult mai mare ca în urmă cu șaptesprezece ani, cînd discuțiile în jurul prozei erau preponderente. E riscant să afirm că interesul pentru proză a scăzut ; mai corect este să observăm că interesul pentru poezie a crescut. Un mare merit îi revine, fără doar și poate, editorului Eugen Barbu, căruia tinerii poeți îi datorează enorm. Prin generozitatea-i cu totul deosebită de cea a confraților săi, domnia-sa a reeditat în 65.000 de exemplare versuri al căror tiraj nu depășise, la prima

Scanned with OKEN Scanner

apariție, numărul rudelor autorilor, al prietenilor și colegilor acestora. Retipărindu-se în tiraje de invidiat, versurile au ajuns la un public care *le aștepta*. Doar cu sprijinul lui Nicolae Manolescu, Mircea Cărtărescu n-ar fi fost atît de cunoscut...

Poezia de astăzi este terenul celor mai curajoase și mai fecunde experimente artistice. Revoluționarea expresiei *literare* (nu doar a celei poetice) este mai generală, poezia dovedindu-se un gen literar „pilot", oferind experimentalismului artistic un mediu prielnic. Urmările sînt (și vor fi încă în viitor) mari, primele se văd deja în teatrul scris de Matei Vișniec, în care văd un foarte temerar reformator al dramaturgiei.

Referindu-ne la atitudinea față de modalitățile consacrate de expresie literară, vom observa că temeritatea poeților este astăzi mai mare decît cea a prozatorilor, cu toate că, aparent, aceștia din urmă au mai mult curaj. Această falsă impresie vine din faptul că romancierii rostesc adevăruri care, mulți ani, nu s-au putut pune pe hîrtie. Lucrurile prezentate sînt — ca subiect de roman — noi, tehnica artistică este veche, iar în unele cazuri de-a dreptul rudimentară. Proza și-a schimbat subiectele în măsura în care poezia și-a modificat tehnica însăși. Prima inovează în plan tematic, cealaltă în planul expresiei artistice. Aceasta explică de ce curajul romancierilor este mai șocant dar irită mult mai puțin decît poezia tînără.

Revenind în prim-planul actualității literare, poezia (și, în egală măsură, *receptarea* ei) joacă un rol de *seismograf al mentalității culturale a epocii* noastre. Devenirea poeziei a fost întotdeauna simptomatică pentru cea a literaturii întregi. Pentru cercetătorul care, peste cinci secole, va studia istoria mentalităților, poezia de astăzi și ecoul ei în critică vor ocupa locul pe care, pentru veacurile XVI—XVII, îl ocupau letopisețele.

3. Ce șanse are ironia în poezie ?

M-am gîndit cîndva să întocmesc o antologie a poeților lipsiți de umor. Speram să iasă o carte insolită, de un umor (involuntar, se înțelege) nebun. M-am văzut silit să renunț, totuși, căci ar fi trebuit să plafonez nivelul estetic al versurilor antologate la cota valorică (vorba

Scanned with OKEN Scanner

vine...) atinsă de Maria Cunțan, Theodor Neculuță, Vasile Militaru, A. Toma, George Lesnea ș.a.m.d. În loc să ne facă să rîdem, cartea ne-ar fi provocat plînsul.

La o cît de sumară privire asupra autorilor fundamentali din istoria poeziei noastre, vom observa că toți au avut umor. Poeții de astăzi, nu o dată taxați drept „frivoli", nu fac decît să continue o tradiție seculară.

Ironia are șansa să salveze poezia de clișee, de rutină, de monotonie ; într-un cuvînt : de îmbătrînire. Și mai are șansa de a cîștiga interesul unor mase largi de cititori. Succesul de public al poeziei lui Marin Sorescu este edificator în acest sens.

Este îmbucurător că cei mai talentați reprezentanți ai generației tinere de poeți au vocație ironică. De altfel, întreaga poezie contemporană cu adevărat valoroasă nu se poate imagina în absența ironiei. Nu mă gîndesc exclusiv la ironia explicită (care individualizează cea mai recentă promoție de poeți, iritînd obtuzitatea celor nedesprinși încă de concepția estetică a lui Panait Cerna), ci și la *ironia implicită,* mai interesantă încă și mai subtilă decît cealaltă. Ironia nu se manifestă doar în persiflare ; o întîlnim și în ceremonialurile lirice ale lui Ștefan Augustin Doinaș și în fantazările lui Mircea Ivănescu. Vetusteța „patriarhalelor" de la începutul veacului a fost reliefată de Petre Stoica, autor de „patriarhale" *sui-generis,* foarte moderne tocmai grație detașării malițioase care irigă evocările.

Am citat numele unor poeți trecuți de cincizeci de ani (exemplele — unele notorii : Leonid Dimov — ar putea continua) pentru a arăta că toată poezia de mare valoare care se scrie astăzi la noi s-a impus (și) grație ironiei autorilor. Tinerii din promoția '80 nu fac decît să exacerbeze atitudinea ironică ; din păcate, ironiei fine i s-a răspuns (rar, dar agresiv) prin pamfletul grosolan. Floretistul a fost lovit, necavalerește, cu praștia. Adevărul este că poeții tineri de azi scriu texte care nu te pot lăsa indiferent. Tranșante, atitudinile sînt contradictorii : publicul îi receptează cu plăcere, Eugen Barbu îi neagă violent. Este o dovadă prețioasă în privința faptului că poeții înglobați în categoria academică (estetică ? filozofică ? ? stilistică ? ? ?) de „cacealma lirică" *răspund sensibilității contemporane.* Că între aceasta și gustul academicianului Eugen Barbu există o mare discrepanță nu

Scanned with OKEN Scanner

este de mirare. Cititorii care se bat pentru a obține cărțile lui Mircea Cărtărescu au cultură, rafinament, umor și încredere în talentele tinere ; Eugen Barbu are o rubrică permanentă, prejudecăți explicabile prin vîrstă și o carte amuzantă despre poezia română din vremea lui Dan Mutașcu. Cînd există, obtuzitatea comentatorilor iese mai lesne la iveală în abordarea poeților care cultivă ironia.

Promoția '80 i-a iritat pe comentatorii bătrîni prin detașarea pe cît de modernă, pe atît de șocantă ; ce vină au acești autori că sînt nu numai talentați, dar și ironici ? Rară, ironia este un blestem cu care te naști (așa cum alții vin pe lume cu ochi albaștri, iar nu verzi) și de care nu scapi decît printr-un lung proces de abrutizare.

Ancheta *Caietelor critice*, nr. 3-4/1983.

ELOGIU LIMBII ROMÂNE

Pentru a ne face o imagine complexă asupra dezvoltării literaturii românești, este absolut necesară luarea în considerare a creatorilor care, avînd doar sporadic acces la editurile și revistele noastre, continuă să scrie literatură *românească*. După excelentele antologii de literatură aromână și după tipărirea unui poet din Banatul iugoslav (Ioan Flora), Editura Cartea Românească oferă acum cititorilor antologia poeților din R.S.S. Moldovenească, intitulată *Constelația lirei* (București, 1987). Întocmită de Ioan Alexandru, D. R. Popescu, Mircea Tomuș și Arcadie Donos, cartea cuprinde 65 de autori din secolul nostru, de la „veteranul" Emilian Bucov (1909—1984) pînă la de tot tînărul Dorin Cârchelan, născut în 1966. Ne sînt prezentate, așadar, toate generațiile active astăzi, ce continuă tradiția creată de Alexandru Petriceicu Hasdeu, Constantin Stamati, Alexandru Donici, Ioan Sârbu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Tudose Roman, Alexei Mateevici, Pan Halippa, Ion Buzdugan și alții.

Recenta antologie umple un mare gol, dat fiind că foarte puțini dintre autorii cuprinși în ea erau cunoscuți cititorilor de la noi. Singura excepție relevantă o reprezintă, sub acest aspect, Grigore Vieru, căruia i s-au tipărit volumele *Steaua de vineri* (Iași, Editura Junimea,

Scanned with OKEN Scanner

1978) și *Izvorul și clipa* (București, Editura Albatros, 1981, în prestigioasa colecție „Cele mai frumoase poezii", cu o prefață de Marin Sorescu). Alți cîțiva erau cunoscuți din monumentala *Istorie călinesciană*. Bogdan Istru (pseudonimul lui Ion Bădărău) este prezentat cu citate și comentariu (ediția 1941, p. 856), iar la bibliografie îi sînt semnalate volumele *Blestem* (1937) și *Moartea vulturului* (1938). Bibliografia călinesciană menționează deopotrivă volume semnate de N. F. Costenco *(Ore*, 1939), Liviu Deleanu *(Ceasul de veghe*, 1937) și George Meniuc *(Interior cosmic*, 1939).

Antologia *Constelația lirei* oferă o privire aproape completă asupra mișcării poetice din R.S.S. Moldovenească. Dintre autorii ale căror cărți le avem, lipsesc numai doi, lansați în 1977 în colecția de debut a Editurii „Literatura artistică" din Chișinău : Constantin Dragomir (Ciobanu) și Ion Gadârcă. Primul este născut în 1948, al doilea în 1949. Poate sînt și alți poeți, cu sau fără volum, de care n-am luat, pînă acum, cunoștință. Oricum, însă, serviciul pe care ni-l fac realizatorii antologiei este imens, oferindu-ne texte de foarte mulți autori de care nu auzisem. Meritul *informativ* este indiscutabil și se observă chiar un efort „arhitectural" în edificarea volumului, în ciuda dispunerii alfabetice a autorilor. Cele două poeme așezate la începutul și la sfîrșitul antologiei sînt grăitoare în acest sens.

Spațiul unui foileton critic nu ne permite analiza monografică a autorilor, deși mulți dintre ei ar merita-o cu prisosință. De aceea voi insista mai mult asupra factorului unificator, care este elogiul limbii strămoșești. Nu întîmplător, multe texte au figurat anterior în antologia *Mama, Graiul* (tipărită la Chișinău în 1981). Poemul definitoriu în această privință (putînd fi așezat alături de clasicul text al lui Alexei Mateevici : *Limba noastră)* aparține lui Grigore Vieru : „În aceeași limbă/ Toată lumea plînge,/ În aceeași limbă/ Rîde un pămînt./ Ci doar în limba ta/ Durerea poți s-o mîngîi,/ Iar bucuria/ S-o preschimbi în cînt.// În limba ta/ Ți-e dor de mama,/ Și vinul e mai vin,/ Și prînzul e mai prînz./ Și doar în limba ta/ Poți rîde singur,/ Și doar în limba ta/ Te poți opri din plîns.// Iar cînd nu poți/ Nici plînge și nici rîde,/ Cînd nu poți mîngîia/ Și nici cînta,/ Cu-al tău pămînt,/ Cu

Scanned with OKEN Scanner

cerul tău în față,/ Tu taci atunce/ Tot în limba ta." *(În limba ta).*

Înălțător este patriotismul autorilor antologați, unii prezentați pentru întîia oară publicului de la noi. La o privire globală, am putea plasa (tipologic numai) această lirică în „linia" deschisă de Octavian Goga. Poeții din *Constelația lirei* își cîntă plaiurile natale și graiul matern, văzînd în el garanția individualității etnice. Iată un scurt poem aparținînd lui Vasile Galaicu : „Există un loc pe pămînt/ Mereu în jeliștea dorului —/ Aici doar calc ca stăpîn/ Cu toată talpa piciorului.// Aici, în satul natal,/ Doar cred în vrăja minunilor —/ Aici la Nistru, pe mal,/ Aici, la vatra străbunilor." *(Există-un loc...).*

Prin limbă (este prezent în repetate rînduri intraductibilul *dor),* prin orizontul spiritual și prin complexul de simboluri utilizat, acești scriitori se încadrează în dezvoltarea organică a literaturii române. O parte dintre ei merită analize speciale și este regretabil că ediția nu beneficiază de un aparat biobibliografic și critic adecvat. Patriotismul autorilor îmi aduce în minte o culegere înrudită. Este vorba de *Antologia de lirică aromână,* alcătuită de Hristu Cândroveanu. Ca și poeții aromâni (dar situîndu-se, valoric, deasupra lor), cei din R.S.S. Moldovenească aduc permanent elogiu graiului străbun și se inspiră frecvent din folclor. Grăitor este faptul că, în texte aparținînd unor poeți din generații diferite, balada *Mioriția* este privită ca expresia plenară a limbii. Este vorba de poemele scriitorilor Aureliu Busuioc *(Evoluție)* și Anatol Ciocanu *(Mașina de vise).* Aluzie la vechea baladă face și Ion Vatamanu *(De suflet și grai).* În acest context trebuie menționată referirea la balada Meșterului Manole, în poemul fără titlu semnat de Iuliu Cârchelan. Valeriu Manole evocă și el sacrificiul Anei lui Manole *(Vestire),* iar Grigore Vieru tratează motivul meșterului într-o *Mică baladă* dedicată lui Marin Sorescu.

Simbolurile culturale autohtone apar la tot pasul, fiind utilizate cu desăvîrșită naturalețe. Este vorba de o gamă foarte largă de simboluri și motive, de la cele oferite de folclorul ancestral (Gheorghe Vodă evocă jocul călușarilor în poemul *Cel care ești)* pînă la operele moderne și contemporane. La trei poeți (Emil Loteanu, Anatol Ciocanu și Leonida Lari) apare Ovidiu, ca simbol al lati-

Scanned with OKEN Scanner

nității împămîntenite în ținuturile dunărene. Citez finalul poemului *Lui Ovidiu*, de Leonida Lari : „De-mpărat nesupuși, pe poet preasmerit", geții „Îl fereau și de ploi, și de vînt,/ Și nici nu bănuiau că-ai fi fost fericit,/ De-ai fi ajuns pîn-la ei și-n cuvînt.// Dar nici tu pe atunci nu puteai bănui/ Că barbarii vor naște poeți,/ Care vor înțelege și vor glăsui/ Luminoasele tale tristeți.// Te mai văd printre lacrimi, pe-o piatră, pe-un mal,/ Cu obrazul de vreme brăzdat,/ Așteptîndu-ți iertarea că ești genial,/ Ca și cum ar fi chip de iertat !"

Mult mai frecvente încă sînt referirile și aluziile la Eminescu. Memorabile sînt versurile semnate de Nicolae Dabija : „De mult nu l-am visat pe Eminescu :/ Ce-o fi făcînd ?! Mai deslușește oare/ Sara pe deal cum buciumul jelește,/ Sau cum luceafărul se mistuie în zare ?!// De-aflați cumva — visîndu-l — careva/ Vă rog să dați și altora de știre :/ Poate foame că-i este și-i e sete,/ Și n-are o haină întru primenire...// Aici, unde e-n orice dor și dor de-al lui,/ Și norii curg ca-n versurile Sale, / Și eminescieni sînt codrii, și izvorul,/ Și sara cu lumină moale, —// Prin care trece-acest copil, zîmbind,/ Din somn trezit acum — în verde șes — cu/ Privirile atîta de curate —/ De parcă l-a visat pe Eminescu..." *(De mult nu l-am visat pe Eminescu...)*. Foarte frumos este și poemul *Priveghere* (subintitulat : *Mereu, de ziua nașterii lui Mihai Eminescu)* de Gheorghe Vodă. Dintre poemele celor mai tineri (28 și, respectiv, 25 de ani) se reținn *Eminesciană* (de Valeriu Matei) și *Mîna care ține cartea* (de Emil Galaicu-Păun).

Grigore Vieru dedică un *Legămînt* memoriei lui Eminescu și o *Doină* amintirii lui Vasile Alecsandri. Tot el evocă geniul muzicii *(Ascultînd pe Enescu)* și pe cel al sculpturii românești *(Brâncuși)*. Marele sculptor a fost evocat și de Dumitru Matcovschi *(La masa tăcerii)*. Andrei Lupan evocă, în *Plecarea*, celebrele *Amintiri din copilărie* ale lui Creangă, în timp ce două poeme (semnate de Liviu Damian și de Liviu Deleanu) se intitulează *Arghezi*. Cum vedem, poeții antologați sînt foarte sensibili la întrupările în cuvînt ale spiritualității românești (în poemul amintit, Liviu Damian vede în autorul *Cuvintelor potrivite* un „duh din lutul românesc"). Acești *păstrători de grai și datini* merită întreaga noastră prețuire, chiar

Scanned with OKEN Scanner

atunci cînd versurile sînt șovăielnice ori au un aer ușor vetust. Ei asociază în mod curent graiul cu pămîntul natal, neputînd închipui o înstrăinare: „Ziua îmi e rea sau bună/ Numai pe pămîntul meu./ (...) De acest pămînt mă leagă/ Lan și vie, cînt și joc,/ Viața mi-o cunosc întreagă/ Doar cu dînsul la un loc.// Și de el legat mă ține/ Firul graiului sonor,/ Fără graiul meu, știu bine,/ Mi-ar rămîne doar să mor./ (...) N-aș putea zbura ca vîntul/ Ce nimic nu are sfînt,/ Căci mi-i greu în piept pămîntul/ Și mă trage la pămînt.“ (Arhip Cibotaru, *Numai aici.*) În aceeași notă sînt scrise versurile fără titlu semnate de Ion Vieru: „Nu-i nicăieri pe lume/ Un loc mai sfînt să fie/ Ca cel ce ți-a dat viață/ Și grai pe-o veșnicie.// Și nu există-n lume/ Mai dulce și mai sfînt/ Un grai ca graiul mamei,/ Un mai duios cuvînt.“

Remarcabil este poemul *Nume de familie*, scris de Liviu Damian. Citez fragmentar: „Nume de familie, dovadă/ A vechimei noastre de aici./ Diplome de stirpe țărănească./ E o cinste, frate, să le zici.// Aer de noblețe și de slavă/ Curge-ntre silabe, aer sfînt/ Cum și sînge, și sudori sărate/ Curs-au peste-al satului pămînt./ (...) Nume de familie, dinastii./ Nestemate străjuind un grai./ O mai mare, pură bogăție/ Plaiule, pe lume tu nu ai.“

Frumoase elogii limbii materne aduc deopotrivă Leo Butnaru *(În plină lumină de grai)*, Aurel Ciocan *(Și-n cuvinte-i primăvară)*, Anatol Codru *(Onomatopee)*, Nicolae Dabija *(Grai)*, Ion Hadârcă *(Poetul și graiul)*, Leonida Lari *(Limba)*, Dumitru Matcovschi *(Limba maternă)*, Ludmila Sobețchi *(Cîntec pentru limba maternă)*, Arcadie Suceveanu *(Nunta graiului)*. Regretînd că am fost nevoit să mă limitez la această enumerare selectivă, îmi permit să citez integral poemul *Patria, cuvîntul*, de Vasile Romanciuc: „În limba strămoșească înseamnă un cuvînt,/ Ce-nseamnă-n trupul țării o palmă de pămînt./ Cuvintele, de veacuri, țin locului țărîne/ Cum grîul, apa, sarea, încheagă sfînta pîne./ Aud pămîntul nostru cum intră în cuvinte/ Cu soare și cu lacrimi, cu nunți și cu morminte./ Fiind un trup și-un suflet, un sînge și-o suflare,/ Țara îmi este limbă, limba îmi este țară.“ Expresie a unei sensibilități etnice nealterate de furtunile istoriei, literatura din *Constelația lirei* este mai mult decît un florilegiu literar: este dovada concludentă a trăiniciei tradiției inaugurate

Scanned with OKEN Scanner

de autorul anonim al *Mioriței* și înnobilate de Domnia-sa Mihai Eminescu.

Criteriile pe care s-a bazat operațiunea de antologare nu sînt anunțate de editori. Din presă cunoșteam poeme de factură mai modernă ale autorilor prezentați acum publicului român. Realizatorii antologiei au optat pentru versurile de factură mai clasicizantă, poate tocmai spre a reliefa respectarea vechilor tradiții. Totuși, accentele moderne nu lipsesc cu totul. Poemul lui Liviu Damian *Nume de familie* amintește formula lui Marin Sorescu din *Muzeul satului*, în timp ce influența lui Nichita Stănescu este depistabilă la Anatol Codru *(Onomatopee)*. Un poem de Victor Teleucă *(Toamna pînă-n ziuă)* amintește „prozaismul" deliberat cultivat de Petre Stoica și Marin Sorescu. Moderne sînt și unele din versurile lui Nicolae Dabija, realizatorul acestei frumoase imagini: „bărbații șterg/ C-un smoc de iarbă cerul de pe coasă..." *(Grai)*.

Închei foiletonul cu speranța că antologia *Constelația lirei* marchează începutul popularizării (pe deplin meritate) în spațiul nostru cultural a scriitorilor contemporani din R.S.S. Moldovenească.

Viața Românească, nr. 12, 1987

III

DICȚIONARUL POEȚILOR ROMÂNI (I) *

Convinși că opțiunea critică (implicînd o riguroasă *selecție)* devine relevantă numai în cazul unei informații *documentare exhaustive*, ne-am propus să întocmim un repertoriu al poeților români, de la origini pînă în prezent. Numărul lor fiind impresionant, ne-am oprit, de astă dată, asupra celor născuți pînă în anul 1800. Pentru o documentare amplă, lucrarea de referință în domeniu este *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900* (București, Editura Academiei R.S.R., 1979), realizat de un colectiv de cercetători ieșeni. Celor 82 de autori ce fi-

* Pînă la 1900. Partea a doua n-a mai fost redactată.

Scanned with OKEN Scanner

gurează acolo le-am adăugat numele a 39 de literați care, din varii motive, au fost omiși în lucrarea amintită : Ioachim Bărbătescu, Dimitrie Blagovici, Ioan Căianul, Gavril Chiș, Daniil Panonianul, Simion Dedulovici, Ioan Duma (altul decît cel indicat în Dicționarul ieșean), Eustratie de la Putna, Petru Furdui, Gavril Diacul, Ioniță Giurescu, Preotul Giurgiu, Dimitrie Grigorovici, Mihail Halicitatăl, Martin Hochmeister, Ieromonahul Ilarion, Kiprian, Lupu Bogdan, Macarie (sec. al XVIII-lea), Gheorghe Maiota, Mihail din Roșcani, Episcopul Mitrofan, Gheorghe Montan, Ioan Muncăcianu, Gheorghe Nacul, Ieromonahul Nicanor, Nicola Grămăticul, Dimitrie Pandovici, Evstratie Popovici, Gheorghe Popovici, Sándor Gergely Agyagfalvi, Serafim sin Dragul, Serafim Ieromonahul, Hagi Stachie din Vîlcea, Mihai Ștefan (Ștefanovici, Iștvanovici), Ioan Pavel Ștefănescul, Teodosie de la Neamț, Preotul Urs din Cotigleț, Matei Voileanu.

Este de așteptat ca, la o nouă ediție a excepționalei lucrări realizate de filologii ieșeni, măcar o parte din aceste nume să fie tratate în articole speciale. Înregistrînd toate numele de care am luat cunoștință, am încercat să oferim un inventar complet (pe cît posibil) al prezențelor poetice românești de la 1400 pînă în deceniul al treilea din sec. al XIX-lea. Am prezentat numele tuturor celor care, în vechime, au întreținut interesul pentru poezie, chiar dacă au făcut-o doar prin traduceri ori prelucrări ale unor scrieri existente. Pentru epoca de început a poeziei culte sînt relevante și întreprinderi scriitoricești (precum cele ale unor Mihail Halici-tatăl, Ioan Viski, Gavril Chiș etc.) care, dacă ar fi apărut în epoca modernă, nu ar mai atrage atenția. Chiar dacă meritele literare ale unora au fost modeste, numele lor merită amintite, de vreme ce dovedesc existența unei *tradiții*, a unei dezvoltări *organice* a literaturii noastre.

În afara autorilor de versuri, am menționat și cărturarii care au avut merite în întreținerea gustului pentru poezie și în teoretizarea actului poetic. În cazul unor personalități polivalente (Miron Costin, Dimitrie Cantemir ș.a.m.d.) am semnalat exclusiv contribuția la dezvoltarea *poeziei* românești.

Dicționarul nostru este gîndit ca un *vademecum* util iubitorilor de literatură ; spre a-și îndeplini acest rol,

Scanned with OKEN Scanner

va fi completat, în viitor, cu un catalog al scrierilor anonime, care au reprezentat puncte de reper în devenirea poeziei noastre.

• AARON, Vasile (1770—1822)

Prolific versificator, a prelucrat opere celebre, dînd versiuni libere, de mare succes la începutul secolului al XIX-lea : *Anul cel mănos* (1820), *Istoria lui Sofronim şi a Haritei cei frumoase* (1821) ş.a. Tipărite fiind, au jucat un rol modelator. Lui îi aparţine şi prima încercare de epopee religioasă a unui român : *Patimile şi moartea Domnului şi Mîntuitorului nostru Isus Hristos* (1805), avînd ca model *Der Messias* de Klopstock.

• *AGYAGFALVI* (vezi Sándor Agyagfalvi)

• *ANDREAS, Daniil* (vezi Daniil Panonianul)

• *ANTIM, Ivireanul* (c. 1660—1716)

Autor de versuri inaugurale „la stema ţării" (1694, 1709) şi la propriul blazon metropolitan (1713). Compunerea imprimată în 1697 („Precum cei streini doresc moşia să-şi vază") a fost reluată frecvent de tipografii şi copiştii din secolul al XVIII-lea.

• *ARISTIA, Constantin* (1800—1880)

Grec de origine, a început prin a versifica în limba maternă. Ulterior a făcut tălmăciri versificate şi în limba română, cu notabil ecou în perioada prepaşoptistă. Traducerea din *Iliada* a fost elogiată de Ion Heliade Rădulescu. A scris şi stihuri originale.

• *ASACHI, Gheorghe* (1788—1869)

Şi-a început activitatea poetică versificînd în limba italiană, în timpul studiilor la Roma (1808—1812). În 1819—1821 scria poeme româneşti de inspiraţie arcadică, în nota autohtonelor cîntece de lume. În 1825, a avut intenţia, nematerializată, de a tipări un volum de versuri româneşti. Debutul se va produce însă abia în 1836, prin apariţia a două cărţi : *Poezii* şi *Fabule alese*.

• *ASACHI, Lazăr* (sau Leon) (c. 1750—1825)

A realizat prima traducere integrală în româneşte a *Nopţilor* lui Young (1819). Condiţiile istorice au fost ostile tipăririi ei.

• *BARAC, Ioan* (1776 sau 1777—1848)

Versificator la fel de prolific şi de citit (în epoca sa) ca Vasile Aaron. Dintre amplele-i tălmăciri versificate, s-au bucurat de imensă circulaţie : *Istoria preafrumosului Arghir şi a preafrumoasei Elena* (1801). *Risipirea cea de pre urmă a Ierusalimului* (1821). *Tilu Buhoglindă* ş.a.

Scanned with OKEN Scanner

● *BĂLĂCESCU, Costache* (1800—1880)
Autor satiric, reticent la nou, antibonjurist. Reia și dezvoltă o celebră satiră a lui Heliade în *Iarăși la maidan cuconul Drăgan.* A cultivat sporadic epigrama și fabula ; s-a exersat fără succes și în poezia meditativă.

● *BĂRBĂTESCU, Ieromonahul Ioachim* (sfîrșitul sec. al XVIII-lea — începutul sec. al XIX-lea)
Copiind romanul popular *Varlaam și Ioasaf* (în 1809 la mînăstirea Bistrița din Țara Românească), a adăugat un epilog versificat.

● *BĂRILĂ, Dimitrie* (vezi Dosoftei)

● *BELDIMAN, Alexandru (Alecu)* (1720—1826)
Este autorul uneia dintre cele mai cunoscute narațiuni versificate românești : *Tragedia sau mai bine a zice Jalnica Moldovii întîmplare* (tratînd mișcarea eteristă din 1821). Notabilă aici este asocierea burlescului cu mijloacele specifice poeziei lirice din jurul anului 1800. I se datorează deopotrivă meditații în versuri și traduceri.

● *BELDIMAN Dumitrache* (prima jumătate a sec. al XIX-lea)
A scris versuri sentimental-patetice în nota lui C. Conachi. Împreună cu acesta și cu N. Dimachi a scris textul dramatic în versuri *Comedie banului Constantin Canta, ce-i zic Căbujan și cavaler Cucoș.*

● *BLAGOVICI, Dimitrie* (a doua jumătate a sec. al XVIII-lea)
Copist transilvănean, activ la finele secolului al XVIII-lea. Copiind în 1797—1798 *Esopia,* a adăugat un epilog versificat, fără ca stihurile să fie marcate grafic.

● *BOTA, Moisi* (1789—1872)
Poet obscur, autor al volumului *Versuri îndemnătoare către deprinderea tinerimei românești întru învățături ca un dar de gratulație pe auritul an nou* (Buda, 1829). A fost animat de idealurile Școlii ardelene.

● *BUCUR, Vasile* (prima jumătate a sec. al XIX-lea)
Autorul narațiunii versificate *Tabla mișăliilor* (tratînd înaintea lui Alexandru Beldiman, despre mișcarea eteristă din 1821).

● *BUDAI-DELEANU, Ion* (1760—1820)
Autorul celei mai valoroase epopei din literatura română : *Țiganiada sau Tabăra țiganilor* (prima variantă era terminată în anul 1800, a doua, în 1812). Această scriere marchează emanciparea imaginarului în poezia românească. Vocația parodică este reliefată și de poemul neterminat *Trei viteji.*

● *CAIONI* (vezi Ioan Căianul)

Scanned with OKEN Scanner

● *CANTACUZINO, Ioan* (1757—1828)

În intervalul 1791—1796 a publicat volumul *Poezii noo* (adjectivul poate să însemne „inedite", dar şi „netradiţionale"), cuprinzînd 13 texte originale şi 8 traduceri ori prelucrări. Este al doilea volum de versuri laice tipărit pe pămînt românesc (după *Cîntece cîmpeneşti*, imprimate de un anonim transilvănean în 1768). Volumul dovedeşte conştiinţa pionieratului şi intenţia de a îndruma poezia noastră pe făgaşuri noi.

● *CANTEMIR, Dimitrie* (1673—1723)

Unul din cei mai prestigioşi cărturari români. A presărat un număr de versuri în *Istoria ieroglifică* (1705) şi se numără printre cei dintîi autori români de consideraţii despre poetică.

● *CARCALECHI, Zaharia* (1784—1856)

Pionier al presei în limba română, a publicat mici pasaje versificate în *Biblioteca românească* (Buda, 1829—1830).

● *CĂIANUL, Ioan* (1629—1687)

A scris o naraţiune versificată inspirată de războaiele dintre Matei Basarab şi Vasile Lupu (1654). A întocmit celebrul *Codex Cajoni*. A scris cîntece în latineşte şi ungureşte. În documentele transilvănene, numele lui este ortografiat Joannes Kajoni (Valachus de Kis-Kajon).

● *CERCEL* (vezi PETRU Cercel)

● *CHESARIE de Rîmnic* (? —1780)

Autor prezumtiv al versurilor inaugurale tipărite în *Mineiul pe martie* (Rîmnic, 1779). Compunerea aceasta înnoia obiceiul încetăţenit în tradiţia autohtonă, introducînd dialogul fictiv.

● *CHIŞ, Gavril* (prima jumătate a sec. al XVIII-lea)

Stihuitor de ocazie. Pe la 1714, a redactat în versuri o scrisoare solicitînd un post de gornic (pădurar) în munţii Hunedoarei.

● *CIOCÎRDIA-MATILA, Dimitrie* (1798—1860)

Autor de poezie socială, militantă *(Recunoştinţa Valahiii)* şi satirică *(O alegorie)*. A făcut, sporadic, tălmăciri versificate.

● *CÎRJĂ, Manolache* (1791—1855)

Reprezentant minor al sentimentalismului patetic, în descendenţa lui Costache Conachi.

● *CLAIN* (vezi Samuil MICU)

● *CONACHI, Costache* (1778—1849)

Unul din cei mai originali reprezentanţi ai sentimentalismului patetic din jurul anului 1800. Meşteşugul stihurilor îi era familiar, ceea ce-l determină să compună un mic tratat de versificaţie. Graţie lui Conachi, limbajul poetic impus de primii Văcăreşti se îmbogăţeşte cu motive din poezia preromanticilor occidentali.

Scanned with OKEN Scanner

• *CORBEA, Teodor* (c. 1670—1725)

A prelucrat în versuri psalmii lui David (a doua traducere integrală după cea efectuată de Dosoftei). În fruntea ei, Corbea a așezat două compuneri redactate în rusește: versuri la stema Rusiei și un poem laudativ către împăratul David.

• *CORESI (Diaconul)* (? — c. 1583)

La originile poeziei în limba noastră se găsesc textele tipărite de diaconul Coresi, întîiul care s-a lovit de dificultățile impuse de „românirea" psalmilor. Efortul său merge în sensul plasticizării imaginilor și în direcția obținerii unor efecte eufonice. Este, pînă la apariția posibilă a altor documente, primul caz în care depistăm încercarea de a se supune unei matrici ritmice.

• *COSTIN, Miron* (1633—1691)

Autorul primului poem gnomic românesc: *Viiața lumii* (1671—1673). Versurile sînt însoțite de observații teoretice pe care le putem considera primul tratat românesc de versificație. Alte opere poetice: *Stihuri de descălecatul țării, Apostrof, Stihuri împotriva zavistiei.* În limba polonă a redactat prima epopee scrisă de un român: *Istorie în versuri polone despre Moldova și Țara Românească* (scrisă în 1684 și cunoscută sub numele de *Poema polonă).*

• *COSTIN, Nicolae* (c. 1660—1712)

Foarte puțin cunoscut ca stihuitor, cu toate că a inserat pasaje versificate atît în *Ceasornicul domnilor,* cît și în *Letopisețul Țării Moldovei de la zidirea lumii pînă la 1601.* A scris o *Epigramă* originală și a făcut traduceri în versuri.

• *CRIMCA, Anastasie* (? —1629)

Poet român de limbă slavonă. La începutul secolului al XVII-lea a scris un *Vers de plîngere al omului căzut (în păcate) adresat sufletului său.* Apreciat de contemporani, textul a circulat în tot răsăritul ortodox al Europei.

• *CRIMCOVICI* (vezi Anastasie CRIMCA)

• *DANIIL, Panonianul* (a doua jumătate a sec. al XVII-lea)

Autorul prezumtiv al versurilor dedicate mitropolitului Ungrovlahiei în *Îndreptarea Legii* (Tîrgoviște, 1652). Aici apare pentru prima oară gnoma numerică în versurile noastre inaugurale și avem primul indiciu al influenței literaturii neogrecești asupra autorilor români de atari compuneri.

• *DEDULOVICI, Simion* (începutul secolului al XVI-lea)

A scris în slavonește un imn de laudă în stilul tradițional bizantin *(Lauda lui Mihail Mărturisitorul, episcop al Sinaidelor)* oferind un model pentru creații poetice ulterioare.

Scanned with OKEN Scanner

● *DIACONOVICI-LOGA, Constantin* (1770—1850)
Reprezentant al ideologiei Şcolii ardelene, a publicat *Versuri pentru îndreptarea tinerilor* (Buda, 1821), de factură pronunţat didactică.

● *DIMACHI, Neculai* (c. 1777—1836)
La începutul secolului al XIX-lea, s-a numărat printre cei mai cunoscuţi reprezentanţi ai liricii erotice. Prestigiul între contemporani i-l adusese *Piima lui Neculai Dimachi asupra vistiieresei Anica Roset* (compunerea este mai cunoscută sub numele : *Corabia pe valuri*).

● *DIMITRIU, Toma* (a doua jumătate a sec. al XVIII-lea)
Autorul versurilor inaugurale din *Alcătuirea înaurită a lui Samuil Ravi Jidovul* (Iaşi, 1771). În versuri sînt amintite traducerile succesive ale lucrării acum prezentate în româneşte.

● *DOSOFTEI (Mitropolitul)* (1624—1693)
Numele laic era Dimitrie Bărilă. Cel mai prodigios versificator din literatura română veche. A tipărit prima traducere integrală a psalmilor lui David în versuri româneşti (Uniev, 1673), edificînd cel mai impunător monument poetic din literatura noastră veche. Psalmii traduşi de el au jucat un important rol modelator asupra poeţilor ulteriori. A scris şi versuri originale, 12 dintre ele fiind presărate între paginile *Psaltirii în versuri*.

● *DUMA, Ioan* (a doua jumătate a sec. al XVIII-lea)
Copist ; a activat în Transilvania şi în Ţara Românească. Este autorul a trei epiloguri versificate, cel mai amplu aflîndu-se în *Tîlcul Apocalipsului Sf. Ioan Teologul*, copiat în Transilvania (1763). Într-un ms., copistul semnează : Ioan s(i) nu Radului Dumei Braşovean. Alteori : Ioan(n)u D(u)ma(a) c(întăre)ţ.

● *EUSTATIEVICI, Dimitrie* (c. 1730—1796)
A semnat şi Dimitrie Eustatiev Braşoveanul. În *Gramatica românească* (1757) a făcut prima încercare de prezentare sistematică în româneşte a problemelor versificaţiei clasice (partea a patra : *Pentru prosodie*). A creat versuri originale spre a-şi exemplifica afirmaţiile.

● *EUSTRATIE de la Putna* (prima jumătate a sec. al XVI-lea)
Scriitor român de limbă slavonă. A fost protopsalt la Mănăstirea Putna. A scris un grup de imnuri religioase însoţite de note muzicale ; unele au fost doar copiate de el, aparţinînd tradiţiei bizantino-slave. Este autorul imnului inchinat lui Ioan cel Nou, de la Suceava (creaţia datînd din anii 1504—1511).

● *FABIAN-BOB, Vasile* (1795—1836)
Celebru datorită reluării de către Eminescu (în *Epigonii*) a versului inaugural al poemului *Moldova la anul 1821*, inspirat de

Scanned with OKEN Scanner

mișcarea eteristă. Alte opere : *Moldova la anul 1829* și *Suplement la Geografie* (poem cunoscut sub numele : *Geografia ținutirimului*). A scris și versuri ocazionale în limba latină.

● *FACA, Constantin* (Costache) (c. 1800—1845)

Versificator satiric, refractar la nou, antibonjurist. Autor de satire (*Ministrul, Blestemul lumii*) și premergător al lui Alecsandri în persiflarea mondenităților și a exceselor novatoare. În 1833 a compus, în versuri, *Comodia vremii* (publicată ulterior cu titlul *Franțuzitele*).

● *FILARET de Rîmnic* (1742—1794)

Autor prezumtiv al versurilor inaugurale tipărite în *Mineiul pe august* (Rîmnic, 1780)

● *FILOS* (nume de mirean al monahului FILOTEI)

● *FILOTEI (Monahul)* (a doua jumătate a sec. al XIV-lea —prima jumătate a sec. al XV-lea)

Primul poet român cunoscut. A redactat, în limba medio-bulgară. *Pripealele* (cîntări adause, un fel de refrene), destinate a înlocui refrenul „aleluia", care însoțea „psalmii aleși" ai bizantinului Nichifor Vledmmidis. *Pripealele* au avut o largă audiență la români și la popoarele ortodoxe vecine : sîrbi, bulgari, ruși. Compuse în jurul anului 1400, au fost tipărite în 1536, la Veneția, cunoscînd numeroase reeditări. În 1703 au fost tălmăcite și tipărite în românește.

● *FOGARASI, Ștefan* (sec. al XVII-lea)

Este unul dintre primii traducători români (prezumtivi) ai psalmilor lui David. Tălmăcirea a fost efectuată, se pare, pe la mijlocul secolului al XVII-lea, înscriindu-se în eforturile calvinilor de introducere a limbilor naționale în practica liturgică.

● *FRANK von Franckenstein, Valentin* (1643—1697)

Scriitor sas din Transilvania, cunoscător al limbii române. În 1679 a tipărit la Sibiu culegerea plurilingvă de versuri ale lui Ovidiu *Hecátombe Sententiarum Ovidianarum Germanice imitatarum*. Versurile românești au *rimă*, care lipsea în originalul latin.

● *FURDUI, Petru* (prima jumătate a sec. al XIX-lea)

Versificator moț din zona Abrudului, a scris (în dialect) *Versu Cotranții* (tratînd despre viața băieșilor din minele de aur), tipărindu-l în 1818.

● *GANE, Ienache (Enache)* (1787—1942)

Prin 1823—1834, a compus *Călătoria lui Cupidon la pustiu*, ambițioasă narațiune alegorică, atrăgătoare în epocă prin modul folosirii decorului mitologic. A scris și un jurnal în versuri : *Călătorie me la munte*.

Scanned with OKEN Scanner

• *GAVRIL Diacul* (sfîrşitul secolului al XVIII-lea)
Copist moldovean de la mănăstirea Rîşca. Transcriind, în 1799, un miscelaneu teologic, a compus zece versuri originale şi a copiat tot aici, versurile lui Antim Ivireanul : „Precum cei streini doresc moşia să-şi vază..."

• *GEANOGLU-LESVIODAX, Alexandru* (1780 sau 1793—1869)
A tipărit epigrame în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* (1840), semnînd : Al. Lesviodanu.

• *GHENADIE Cozianul* (c. 1695— ?)
A compus 66 de catrene versificate în traducerea (din limba rusă) intitulată *Itica, ieropolitica sau Filosofia învăţătoare de obiceiuri : cu simvoluri şi întăi cu chipuri luminată, spre îndreptarea şi folosul celor tineri.* Fiecare catren prefaţează un capitol al cărţii.

• *GIURESCU (Logofătul), Ioniţă* (a doua jumătate a sec. al XVIII-lea)
Copist prahovean, activ la finele secolului al XVIII-lea. Copiind un miscelaneu în 1799, a compus un epilog versificat de factură tradiţională.

• *GIURGIU, Preotul* (sec. al XVII-lea)
Preot bihorean din Lunca Sprie. Pe la mijlocul secolului al XVII-lea, a copiat cîntece româneşti, cu alfabet chirilic.

• *GOLESCU, Iordache* (c. 1776—1848)
I se datorează prima traducere românească din *Iliada* (a tălmăcit 200 de versuri). Tot din greceşte a tradus fragmentar *Icoana lui Chevit.* Pasaje versificate se află şi în textele sale dramatice.

• *GRECEANU, Radu* (c. 1655—c. 1725)
A scris versuri encomiastice la stema Ţării Româneşti şi a făcut tălmăciri în versuri. Cea mai amplă dintre acestea este *Poveste de jale şi pre scurt asupra nedreptei morţi a preacinstitului Constantin Cantacuzino, marelui postialnic al Ţării Româneşti.* Tipărită la Snagov între 1696 şi 1699, traducerea a oferit un model intern pentru naraţiunile versificate apărute în secolul al XVIII-lea.

• *GRECEANU, Şerban* (? — c. 1710)
Autor al „stihurilor politiceşti" imprimate în *Evanghelia greco-română* (Bucureşti, 1693).

• *GRIGORIOVICI, Dimitrie (Ipodiaconul)* (prima jumătate a sec. al XVIII-lea).
Copiind un Cronograf în Moldova (1732), a adăugat un epilog versificat.

Scanned with OKEN Scanner

● *HALICI-tatăl, Mihail* (sec. al XVII-lea)
În 1640 începuse să traducă psalmii în românește, utilizînd ca model traducerea maghiară a lui Albert Molnár de Szencz (1607).

● *HALICI-fiul, Mihail* (1643—c. 1712)
Versificată în metrul cantitativ propriu poeziei latine, *Oda* românească, pe care a închinat-o prietenului său Francisc Pàpai, a fost tipărită în *Vota solennia quae Nobilissimi et Clarissimi Viri D. Francisci Pariz de Papa Transilvano Honoribus Doctoribus* (Basel, 1674)

● *HOCHMEISTER, Martin* (sfîrșitul sec. al XVIII-lea — începutul sec. al XIX-lea)
Cunoscut tipograf sibian, a imprimat numeroase cărți românești. Cu ocazia nunții sale, s-a tipărit *Pustia de dragoste,* în versuri.

● *HRISTACHE, Pitarul* (sfîrșitul sec. al XVIII-lea — începutul sec. al XIX-lea)
În 1817, a scris o amplă narațiune versificată, prima manifestare viguroasă a „balcanismului" în poezia românească: *Istoria faptelor lui Mavroghene vodă și a răzmiriței din timpul lui, pe la 1790.*

● *ILARION, Ieromonahul* (sec. al XVIII-lea)
În 1774, a copiat la mănăstirea Bistrița (din Țara Românească) versurile lui Antim Ivireanul din 1697 („Precum cei streini doresc moșia să-și vază"), cu o mică modificare în penultimul vers.

● *IȘTVANOVICI, Mihail* (vezi Mihai ȘTEFAN)

● *KAJONI* (vezi Ioan CĂIANUL)

● *KIPRIAN* (prima jumătate a sec. al XV-lea)
Poet român de limbă slavonă, unul dintre cei mai vechi atestați. Ca și monahul Filotei, a scris în medio-bulgară. Versuri scrise de el pe la 1432 au fost descoperite și semnalate de Nicolae Dabija.

● *KLAIN, Samuil* (vezi Samuil MICU)
Ortografierea fonetică a cuvîntului german „klein" (= mic).

● *LAZĂR, Gheorghe* (1779 sau 1782—1832)
La începutul secolului al XIX-lea, a compus sporadic versuri românești. Sînt stihuri de circumstanță encomiastice; unele au fost tipărite de autor.

● *LESVIODANU, Al.* (vezi Geanoglu-Lesviodax)

● *LUPU, Bogdan* (sfîrșitul sec. al XVII-lea)
I s-au atribuit (de către Virgil Cândea) versurile „la stema țării" tipărite în *Tîlcuirea Liturghiei* (Iași, 1697) și în *Divanul* (Iași, 1698) scris de Dimitrie Cantemir. În versurile lui Lupu se simte influența autorilor munteni (a lui Radu Greceanu în special) de versuri encomiastice.

Scanned with OKEN Scanner

● *MACARIE, Ieromonahul* (a doua jumătate a sec. al XVIII-lea)

Ieromonah moldovean (de la mănăstirea Dragomirna), venit ca tipograf la Bucureşti. Este autorul compunerii inaugurale (*Acrostihuri prinu verşuri asupra stemmei împărăteşti*), tipărită în *Octoih* (Bucureşti, 1774), alături de stema Cantacuzinilor. Lucrarea din 1774 are două predoslovii, prima semnată de arhimandritul Filaret, a doua de „Ieromonahu Macarie, Diorthositoriul Typografiei". Citit de jos în sus, acrostihul indică numele autorului : „Macarie scrie".

● *MAIOTA, Gheorghe* (începutul sec. al XVIII-lea)

Este autorul compunerii versificate din *Cuvînt la patima Domnului* (Rîmnic, c. 1707).

● *MANU, Constantin* (1777 — c. 1831)

Autor de versuri de circumstanţă, redactate cu egală uşurinţă în româneşte, greceşte şi italieneşte. A tradus în româneşte din La Fontaine şi Lamartine.

● *MICU, Samuil* (1745—1806)

Sub titlul *Cîntare jealnică către prea sfînta de Dumnezeu Născătoarea* a prelucrat în versuri celebrul imn al lui Iacopone da Todi : *Stabat mater dolorosa...* Imprimarea s-a făcut în *Acatist* (Sibiu, 1801) şi a fost semnată Samuil KLAIN. Alteori a semnat Clain.

● *MIHAI din Roşcani* (Preotul) (prima jumătate a sec. al XVIII-lea)

Copiind, în 1729, *Cazaniile* (La Roşcani—Hunedoara), a transcris compunerea lui Varlaam din 1643 („Valuri multe ridică furtuna pre mare...").

● *MILESCU Spătarul, Nicolae* (1636—1708)

Prin 1661—1665 a tradus din greceşte *Epigramă în cinstea lui David.* Traducerea a fost ulterior „stilizată" de fraţii Greceanu şi tipărită în *Biblia* din 1688.

● *MILU, Matei* (1725 sau 1750—1801)

Este primul poet consecvent satiric din literatura noastră. A ilustrat de asemenea lirica erotică şi a făcut traduceri în versuri.

● *MITROFAN, Episcopul* (sfîrşitul sec. al XVII-lea — începutul sec. al XVIII-lea)

A compus versuri inaugurale (encomiastice) româneşti şi greceşti, pentru tipăriturile din epoca brâncovenească.

● *MOLNAR* (vezi Ioan PIUARIU)

● *MONTAN, Gheorghe* (începutul secolului al XIX-lea)

Reprezentant obscur al Şcolii ardelene. A tipărit *Versuri la naş-*

Scanned with OKEN Scanner

terea Domnului și Mîntuitorului nostru Iisus Hristos (Buda, 1813) și „vorbirea în versuri" (dialogul) *Străinul în Pesta* (Buda, 1916)

● *MORA* sau *MORU* (vezi ZILOT Românul)

● *MOVILĂ, Petru* (1596—1646)

Cărturar polivalent, a scris versuri encomiastice în limbile rusă și poloneză, care au circulat în mediul intelectual moldovenesc, din secolul al XVII-lea, exercitînd o puternică acțiune modelatoare.

● *MUMULEANU, Barbu Paris* (1794—1836)

A debutat în 1820, imprimînd volumul *Rost de poezii, adică stihuri.* Ideile sale despre literatură au fost mai moderne decît poezia pe care a practicat-o. A cultivat satira, în volumul *Caracteruri* (1825). În nota narațiunilor versificate din sec. al XVIII-lea este compusă *Plîngerea și tînguirea Valahiei asupra nemulțumirii streinilor care au dărăpănat-o* (1825). Superior celor trei apariții editoriale este volumul *Poezii ale lui Paris Mumuleanul,* tipărit postum (1837).

● *MUNCĂCIANU, Ioan* (prima jumătate a sec. al XVIII-lea)

Copist din zona Oradiei, activ în prima jumătate a sec. al XVIII-lea. A compus epiloguri versificate, tratînd în chip original motive existente.

● *NACUL, Gheorghe* (sfîrșitul sec. al XVIII-lea)

Dan Simonescu îi atribuie narațiunea versificată despre moartea cneazului Potemkin : *Întîmplările vieții ferdmașului cneaz Potenke al împărăției Moscovii, în stihuri.*

● *NĂSTUREL, Udriște* (c. 1596 — c. 1658)

Unul din cei mai prestigioși cărturari români de limbă slavonă. A scris versuri encomiastice care au constituit modele pentru autorii ulteriori. A imprimat prima poezie inaugurală „la stema țării" pe pămînt românesc *(Molitvenic, Cîmpulung,* 1635).

● *NICANOR, Ieromonahul* (mijlocul secolului al XVIII-lea)

Copist moldovean, activ la mijlocul sec. al XVIII-lea. A compus un epilog versificat la *Istoria Moreli* (ms. copiat de el la Iași, în 1754).

● *NICOLA, Grămăticul* (a doua jumătate a sec. al XVII-lea)

Pe ultima filă a manuscrisului *Tetraevanghelului,* copiat de el la Mănăstirea Cîmpulung din Țara Românească (1685), a adăugat șase „versuri politice" proprii.

● *OLAHUS, Nicolaus* (1493—1568)

Poet român de limbă latină, cărturar umanist de faimă europeană. Versurile lui (a căror natură este preponderent elegiacă) sînt ocazionale, unele fiind trimise prietenilor ca epistole. Este primul român care și-a văzut tipărite versurile (patru epitafuri

în limba latină și unul în limba greacă) în culegerea *D. Erasmi Roterodami epitaphia per clarissimos aliquod viros conscripta* (Louvain, 1537).

● *PANDOVICI, Dimitrie* (sec. al XVIII-lea)

Tipograf. A scris versurile inaugurale imprimate în *Catavasier* (București, 1742), intitulate *Cătră pravoslavniculu norodu alu Țării Rumânești.*

● *PANN, Anton* (1796—1854)

Poet foarte citit de contemporani, a fost, deopotrivă, un colportor de excepție. Broșurile pe care le-a publicat sintetizează, într-un fel, întreaga poezie românească scrisă pînă la el, constituindu-se într-un insolit „muzeu de antichități" al poeziei noastre. El continuă tradiții existente, precum: narațiunea versificată, prologurile și epilogurile tipografilor ori copiștilor, literatura pilduitoare, cîntecúl de lume ș.a.m.d.

● *PANONIANUL* (vezi DANIIL Panonianul)

● *PEȘACOV, Gheorghe* (Gheorghian) (1785—1354)

Român din sudul Dunării, a semnat și George Hagi Toma Peșacov Pedestrășescul. A lăsat un volum de versuri (netipărit) în descendența lui Alecu Văcărescu: *Dezmierdarea poeticească* (datat 1828). A scris versuri encomiastice (adresate lui Tudor Vladimirescu și lui Dinicu Golescu) și a făcut traduceri.

● *PETROVAY, Nicola* (c. 1650 — c. 1723)

Lui i se datorează *Codicele Petrovay* (1672), cuprinzînd cîntece ceremoniale reformate, scrise pentru poet (predicator și cantor). Sînt transcrise 42 de cîntece și 50 de psalmi ai lui David. În același codice se află un *Cîntec românesc de dragoste*, traducere după o *Cantio de amore* compusă în ungurește la Sibiu în 1660.

● *PETRU, Cercel* (c. 1545—1590)

Fost domn al Țării Românești (1583—1585), a tipărit un memorabil imn religios în limba italiană în *Dialoghi piacevoli del Sig. Stefano Guazzo* (Venezia, 1586). Imnul poate fi citat fără reținere alături de produse similare italiene. A fost scris în iarna 1579—1580 și nu a fost singura creație poetică a autorului.

● *PIUARIU (MOLNAR), Ioan* (sec. al XVIII-lea)

Supranumit și Popa Tunsu, a fost tatăl iluministului Ioan Piuariu-Molnar (1749—1815). Petru Maior semnalează curajul preotului care „au început a propovădui neunirea (bisericii române cu cea catolică, n.n.) și a grăi cu batjocură încă în versuri nu numai de uniți și de catolici, ci și de calvini."

Scanned with OKEN Scanner

• *PIUARIU-MOLNAR, Ioan* (1749—1815)
Reprezentant al Școlii Ardelene. În *Retorică adecă învățătura și întocmirea frumoasei cuvîntări* (Buda, 1798) dizertează despre metaforă, alegorie, antiteză etc., numărîndu-se printre pionierii poeticii la noi.

• *POGOR, Vasile (Comisul)* (1792—1857)
A scris amplul poem *Deșertăciunea lumii, răutățile ei și tristele urmări ale faptelor sale.* A ilustrat, de asemenea, lirica erotică și s-a exersat în traduceri, imprimînd, în 1838, *Henriada* lui Voltaire.

• *POP-DENSUSIANU, Bizanțiu (Vizantie)* (1798—1857)
Autor prezumtiv al unora dintre versurile păstrate într-un manuscris al său, cuprinzînd și texte culese din circuitul oral.

• *POPOVICI, Evstratie* (a doua jumătate a sec. al XVIII-lea)
A semnat și : Istafiul Transilvanus, Evstrathie Popovici, Istafius Popovics, Evtafie Popovici, Evstathie Popovici. Copist ardelean, activ în Moldova, în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea. În manuscrisul unui *Octoih* din 1781 a copiat un cîntec de stea.

• *POPOVICI, Gheorghe* (a doua jumătate a sec. al XVIII-lea)
Copist transilvănean, autor al unei lungi compuneri versificate în miscelaneul transcris de el în 1794—1795.

• *POP, Vasile* (1789—1842)
A scris versuri ocazionale, a tradus din Vergilius și a prefațat *Psaltirea* în versuri a lui Ioan Prale.

• *PRALE, Ioan* (1769—1847)
Figură excentrică în mediul ieșean din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Prale a scris versuri originale (în românește și grecește) și a tălmăcit psalmii lui David, tipăriți la Brașov în 1827.

• *RÎMNICEANU, Naum* (1764—1838)
Autor de versuri religioase în nota cîntecelor de stea și traducător. A tălmăcit din neogreacă o *hristoitie*, versificînd-o sub titlul *Buna obicinuință noaoă.*

• *SÁNDOR AGYAGFALVI, Gergely* (sec. al XVII-lea)
A semnat și Gregorius Sándor Agyagfalvinus. În anul 1642 a copiat în Hațeg o *Carte de cîntece* religioase traduse în românește (psalmi ai lui David și cîntece maghiare reformate).

• *SĂULESCU, Gheorghe* (1798—1864)
Autor al unui număr apreciabil de fabule (a și teoretizat specia), adunate în volumul *Fabule în versuri sau poezii alegorice* (Iași, 1835). În poeziile sale lirice (puține) se simt ecourile ro-

Scanned with OKEN Scanner

mantismului francez. A făcut traduceri în versuri și a lăsat pagini interesante despre poezie.

● *SCAVINSKI, Daniil* (1795—1837)

Figură pitorească a mediului ieșean din prima jumătate a sec. al XIX-lea. Autor de versuri de circumstanță și traducător. Cea mai amplă operă versificată a sa este jurnalul de călătorie intitulat *Călătoria dumnealui hatmanului Constantin Paladi la feredeile Borsăcului* (1828). Aici se află una din primele atestări ale adjectivului „romantic" în literatura română.

● *SERAFIM sin Dragul, Monahul* (prima jumătate a sec. al XVIII-lea)

Copiind în 1736 (la Rîmnicu Vîlcea) *Cuvinte ale sf. Simeon al Thessalonicului*, adaugă un lung prolog versificat („versurile scriitorului"). Semnează Serafim sin Dragul, căp(itan) ot Buc(ureşti).

● *SERAFIM, Ieromonahul* (a doua jumătate a sec. al XVIII-lea)

Copiind în 1781 (la schitul Cozia—Neamț) *Mîntuirea păcătoșilor*, adaugă un epilog versificat, dezvoltînd comparația cu pribeagul pe marea tulburată de furtună, făcută de Antim Ivireanul în versurile din 1697.

● *SLĂTINEANU, Iordache* (?—1822)

A introdus pasaje versificate în traducerea (în proză) din Metastasio : *Ahilefs la Schiro* (Sibiiu, 1797).

● *STACHIE DIN VÎLCEA, Hagi* (a doua jumătate a sec. al XVIII-lea)

În intervalul 1767—1771 a tălmăcit, în versuri românești, *Istoria lui Stavracoglu*, narațiune versificată tipărită la Veneția (1767) în greceşte. În versiunea românească (*Istoriia lui Iordache Stavarache biv vel spătar și basi capichihaia al Țării Muntenești, s-au scrisu la anii 1767 în iunii 22*), originale sînt numai stihurile inaugurale ale tălmăcitorului.

● *STAICU, Grămăticul* (sec. al XVII-lea)

A plasat peste o sută de versuri în traducerile efectuate în proză (*Cartea cea grăită hronograf* și *Dioptra carea să chiamă Oglindă sau închipuirea cea adevărată a vieții omenești în lume*). A tratat probleme de prozodie în *Tîlcuirea sau arătarea gramaticii slavonești*, redactată în anii 1667—1669.

● *STAMATI, Constantin (Costache)* (1786—1869)

Este, alături de Alexandru Hrisoverghi, unul din novatorii lirismului moldovean de inspirație istorică. Lirica lui patriotică

Scanned with OKEN Scanner

a avut ecou între contemporani, ca și traducerile în versuri pe care le-a făcut.

● *ȘINCAI, Gheorghe* (1754—1816)

A scris versuri omagiale, în românește și latinește, publicîndu-le la începutul secolului al XIX-lea. A introdus cîteva versuri proprii și în *Hronica românilor și a mai multor neamuri.*

● *ȘTEFAN cin Făgăraș* (vezi Ștefan FOGARAȘI)

● *ȘTEFAN, Mihai* (sfîrșitul sec. al XVII-lea — începutul sec. al XVIII-lea)

Tipograf vestit din „școala" lui Antim Ivireanul. În documentele vechi apare uneori cu numele *Ștefanovici* ori *Ișvanovici.* A scris versuri encomiastice dedicate lui Constantin Brâncoveanu. I s-au atribuit (de către Dan Horia Mazilu) versurile tipărite în *Chiriacodromion* (Bălgrad, 1699).

● *ȘTEFANOVICI, Mihai* (vezi Mihai ȘTEFAN)

● *ȘTEFĂNESCUL, Ioan Pavel Grămăticul* (sec. al XVIII-lea)

Copist moldovean, activ la mijlocul secolului al XVIII-lea. La finele unui *Cronograf* a transcris și un scurt epilog versificat.

● *TĂUTUL Comisul, Ionică* (1795—1830)

S-a bucurat de notorietate între contemporani. A scris, pe lîngă lirică erotică, un *Epitaf* și a făcut traduceri, notabilă fiind cea a *Ruinelor* lui Volney

● *TEMPEA, Radu* (c. 1691—1742)

În *Istoria sfintei beserici a Scheilor Brașovului,* a transcris (în anul 1727) versuri din circuitul oral îndreptat împotriva uniaților.

● *TEODOSIE (egumenul) de la Neamț* (prima jumătate a sec. al XVI-lea)

Scriitor român de expresie slavonă. În 1534 a scris un *Cuvînt de laudă* (în stilul tradițional bizantin) adresat Sfîntului Ioan cel Nou de la Suceava.

● *THOMICI, Ioan* (vezi Ioan TOMICI)

● *TINCOVICI, Ioan* (sfîrșitul sec. al XVIII-lea — începutul sec. al XIX-lea)

Versificator bănățean și colportor de texte poetice. A scris *Versuri despre cele șepte păcate* și a publicat la Buda, în 1815, *Cîntări dumnezeești la praznicile Mîntuitorului nostru Iisus Hristos și ale Născătoarei de Dumnezeu și ale altor sfinți ce se prăznuiesc.* Volumul cuprinde atît texte originale, cît și altele culese din circuitul oral.

Scanned with OKEN Scanner

● *TOMICI, Ioan* (1771—1839)
A scris versuri de circumstanță (omagiale) și a publicat unele texte poetice culese din circuitul oral : cîntece de stea, un fragment de vicleim.

● *ȚICHINDEAL, Dimitrie* (c. 1775—1818)
A compus puține versuri. Folosind acrostihul, și-a indicat numele în *Arătare despre starea acestor noao introduse sholasticești instituturi* (Buda, 1813). Cunoscutele sale fabule au fost prelucrate (după Dositei Obradovici) în proză.

● *URS (Preotul) din Cotiglet* (sec. al XVII-lea)
Copist bihorean. Pe la jumătatea secolului al XVII-lea a copiat cîntece reformate.

● *VARLAAM, Mitropolitul* (?—1657)
Este autorul primelor versuri originale în românește (publicate în *Cazanie*, Iași, 1643). Aceste stihuri au fost deseori reproduse de tipografi și copiști, jucînd un imens rol modelator. A publicat un distih și în *Cartea carea să cheamă Răspunsul împotriva Catihismului calvinesc* (1645).

● *VĂCĂRESCU, Alecu* (c. 1769—1799)
Fiul lui Ianache Văcărescu, a cărui manieră sentimental-patetică a dezvoltat-o în mod creator. A scris versuri în românește și grecește, numai în parte păstrate.

● *VĂCĂRESCU, Ianache* (c. 1740—1797)
Prin lirica erotică, este inițiatorul sentimentalismului patetic în poezia românească. A cultivat, de asemenea, convențiile poetice tradiționale, aducînd însă importante inovații prozodice. Se numără printre primii teoreticieni ai versului românesc și printre ctitorii poeziei noastre moderne.

● *VĂCĂRESCU, Iancu* (1792—1863)
Fiul lui Alecu Văcărescu. Cel mai complex dintre poeții Văcărești și primul dintre ei care tipărește un volum de *Poezii* (1830). Meritelor strict literare li se adaugă acela de îndrumător cultural într-o epocă de maximă efervescență creatoare.

● *VĂCĂRESCU, Nicolae* (1785—1825)
Fiul lui Ianache Văcărescu. Ca și fratele său Alecu (ale cărui versuri le-a adunat și adnotat cu precizări în privința genezei și destinației lor), a dezvoltat maniera sentimental-patetică inițiată de părintele său.

● *VISKI, Ioan* (a doua jumătate a sec. al XVII-lea)
Se numără printre prelucrătorii importanți ai psalmilor lui David în limba noastră, folosindu-se și de tălmăcirile ardelenești

Scanned with OKEN Scanner

anterioare. În *Psaltirea* din 1697 a utilizat traducerea maghiară realizată de Albert Molnár de Szencz (1607).

● *VOILEANU, Matei* (mijlocul sec. al XVIII-lea) I se datorează un codice conținînd (și) compuneri versificate. A fost scris în Transilvania între anii 1737 și 1768. Unele versuri, notate în 1749, aparțin, se pare, lui Matei Voileanu.

● *VOINESCU I, Ioan* (c. 1800 — c. 1870)
Începînd din 1830, a publicat versuri, fără a le aduna în volum. În prefața traducerii *Corina sau Italia* (1846) susține specificitatea expresiei poetice, opunînd-o limbajului prozei.

● *ZILOT Românul* (c. 1780—1851)
Cel mai prolific dintre autorii cunoscuți de narațiuni versificate. Numele real era Ștefan Ioan Moru sau Mora. O mentalitate anacronică de conservator habotnic stă la temelia numeroaselor narațiuni versificate create de el în prima jumătate a sec. al XIX-lea, cînd poezia românească intrase pe alte făgașuri.

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

Le précédent volume de cette *Histoire de la poésie roumaine* soulignait (tome III, page 283) que le développement de la poésie soulignait (tome III, page 283) que le développement de la poésie mouvement réformateur dont Alexandru Macedonski fut le chef de file, qui provoqua une sensible polarisation de l'évolution des langages poétiques, une tension se perpétuant dans toutes les étapes ultérieures, opposant une poésie traditionnelle, de type classique, à une poétique novatrice, moderne. Ce même volume présentait l'oeuvre des artisans majeurs de ce renouveau poétique des années 1914—1930 — Arghezi, Barbu, Blaga — ainsi que la création de leurs émules de premier plan ou de moindre importance.

Ce volume-ci, le quatrième de *l'Histoire de la poésie roumaine* (dont le premier tome parut en 1982, le second en 1984 et le Troisème en 1986, chez ces mêmes *Editions Minerva)* a pour objet la création poétique d'orientation traditionnelle d'après 1920, époque où elle fut représentée par de grands poètes tels Ion Pillat ou Vasile Voiculescu et recueillit l'adhésion directe ou indirecte de plusieurs autres poètes, tout en jouant un rôle qu'on ne saurait ignorer dans l'évolution de l'idéologie littéraire du moment. Indiscutablement, l'époque fut dominée, en grandes lignes, par l'évident ralliement de la majorité des écrivains à ce même mouvement littéraire réformateur qui pénétra dans les revues, fussent-elles des plus traditionalistes (*Gândirea*, par exemple) tout en étant soutenu par les plus grandes autorités de la critique littéraire de l'Entre-deux-guerres — à la notable exception de Nicolae Iorga, resté fidèle aux idéaux de sa jeunesse. C'est là que réside la distinction la plus nette entre la situation des lettres roumaines d'avant la Grande Guerre et celle d'après-guerre. Le public, lui aussi, devint de plus en plus

Scanned with OKEN Scanner

réceptif à la poésie d'orientation réformatrice — le succès de Tudor Arghezi n'est qu'un exemple entre bien d'autres — à la nouvelle manière poétique dont le triomphe généralisa le *désir d'être moderne* — sujet du premier chapitre du septième livre de cet ouvrage.

Prenant pour point de départ les thèses de Eugen Lovinescu sur ce *désir de différenciation*, le premier chapitre du présent volume en analyse les sources (traductions de la poésie étrangère, recueils, discours critiques) de même que les manifestations, dans la poésie lyrique tout spécialement ; il nous faut associer à cette orientation la poésie livresque (dont la culture fournit le signifié) que pratiquèrent même certains des critiques littéraires à vocation poétique de cette époque où, bien curieusement, les poètes mineurs en étaient arrivés à imiter la modernité. Evidemment, de là au faux modernisme il n'y a qu'un pas ; néanmoins nous assistons dans les années vingt à une recrudescence, sous forme de doctrine cohérente (le *surréalisme* de Naum, Luca et d'autres), de l'avant-garde — cette même avant-garde qui avait remporté ses premiers succès dès avant 1916, pour s'épanouir dans les années trente et finir par prendre une orientation nettement sociale entre 1944 et 1947, et dont l'évolution constitue en soi la preuve d'une grande vitalité. En conclusion, c'est entre 1880 et 1947 que se boucle un cycle organique du développement de la poésie roumaine de tendance moderne.

Le suivant chapitre est consacré à l'étude de l'orientation traditionnelle, car, dans ce panorama poétique indiscutablement dominé par les modernes, il se manifeste toutefois un évident regain de vitesse de la conception d'inspiration classique de la poésie, héritière de la poétique de la génération de 1848, de Eminescu, Coşbuc et Goga. Mais à cet héritage s'ajoutent des échos parnassiens, symbolistes et modernes, et c'est justement la complexité de ces influences qui fait le spécifique de la convention d'inspiration classique de l'Entre-deux-guerres, dont la nature et l'influence modélatrice furent nettement différentes de celles des époques antérieures. En tout premier lieu, les analyses de ce chapitre portent sur ces «conservateurs sans doctrine» dont Ion Pillat, est, sans doute, le plus important : un poète de la restauration, parfaitement à jour avec l'ancien et le nouvel art poétique, toutefois conscient de sa position conservatrice au point à en faire l'aveu, et ce, en dépit de sa méfiance envers les manifestes et les doctrinaires. Nous pouvons considérer son vo-

Scanned with OKEN Scanner

lume de 1933, *Scutul Minervei* (*Le Bouclier de Minerve*) comme représentatif pour son classicisme foncier.

A partir de ce recueil de sonnets, le présent chapitre retrace les lignes de force de la poésie de Ion Pillat — synthèse originale du mouvement lyrique traditionaliste tel qu'il se manifesta, marqué par une ample variété d'influences, pendant les quatre premières décennies de ce siècle, oeuvre d'un poète qui, dès 1923, année de la parution de son volume *Pe Argeş în sus* (*En remontant la vallée de l'Argeş*), était devenu le principal représentant de l'orientation traditionnelle et nationale, ce que remarque l'historien littéraire G. Călinescu, dans son *Histoire...* (1941).

Un aspect essentiel de l'évolution de la poésie lyrique de l'époque fut l'assimilation du symbolisme : dans les années vingt, l'intensité de ce courant faiblit sans que son influence disparaisse — car il était déjà si profondément impliqué dans la trame poétique, qu'on en retrouve des particularités même dans l'oeuvre des poètes traditionalistes de l'Entre-deux-guerres en général, et de Ion Pillat, tout particulièrement. Quoique l'hégémonie du symbolisme fût contestée dès 1912—1916, bien des auteurs lui restèrent fidèles — fût-ce d'une manière discrète : Alexandru Gherghel, Al. Th. Stamatiad, Al. Dominic, Dragoş Protopopescu, Şerban Bascovici, M. Celarianu, Al. Colorian, Alexandru Viţianu, Demostene Botez, Marcel Romanescu et d'autres, faisant l'objet du chapitre intitulé *La revigoration de la conception classicisante*. Ces poètes méritent tous l'appellatif de néo-symbolistes et se situent du côté traditionaliste de la dialectique littéraire — et ce, bien que le symbolisme ait représenté, naguère, la tendance diametralement opposée, réformatrice, de la génération précédente.

Certains poètes de l'époque ne renouent pourtant pas avec le symbolisme, mais bien avec la manière poétique classique de Coşbuc et de Goga : c'est le cas des lyriques éruptifs, des «innocents» entre lesquels il nous faut compter Aron Cotruş qui, lui, n'est point l'un des épigones de Goga, mais son véritable continuateur, bien que, par la suite de la réalisation de l'unité nationale, son nationalisme soit dirigé vers le social. De même que Goga donnait la véritable mesure de son talent en claironnant la révolte nationale, Cotruş, lui, excelle là où il invoque la révolte sociale : ce sujet trouve en ses vers une expression plus ample que chez Goga, entre autres par le refus de l'art antérieur qui y est impliqué — car, chose importante, Cotruş, l'anti-académique, anticipe.. les poètes de l'avant-garde. Remarquons, parmi les

Scanned with OKEN Scanner

émules de Cotruş (ou, du moins, parmi ses compagnons de route) D. Ciurezu et C. Argintaru ; par contre, la lyrique de Z. Stancu et de Raymonde Han se remarque par une plus grande originalité, due à leur prise intelligente de distances vis-à-vis du rhétorisme classique, et ce, bien qu'il s'agisse de poètes tout aussi éruptifs que Aron Cotruş ou Radu Gyr — ce dernier, un éruptif typique, un talent natif, spontané.

Cependant, les manifestations du traditionalisme ne se réduisent point aux aspects déjà signalés : certains poètes de l'époque renouent avec une toute autre tradition — tel M. R. Paraschivescu, fin connaisseur de Lorca, dont les vers relèvent de la chanson folklorique valaque, dans la lignée des poètes Văcărescu ou de Anton Pann. Les membres du Cénacle littéraire de Sibiu, dans les années quarante, se proposaient un but différent : *revigorer la ballade*. D'une façon ou d'une autre, il s'agissait toujours d'un retour à la tradition ; ainsi, à l'analyse, la manière médiévale (comme forme de l'érotisme) de la poésie de Radu Stanca n'est qu'une «tentative» (un masque, un voile) du poète à la recherche de soi-même.

Le chapitre *Traditionalisme à programme* est consacré aux poètes dont la prise de position traditionaliste ne fut plus ingénue, mais bien doctrinaire. Il débute en présentant au passage des poètes tels Alexei Mateevici, Pan Halippa, Ion Buzdugan ou Tudose Roman, tous des traditionalistes dont l'"ingénuité est due à des causes extra-artistiques : périphérisme géographique, formation autodidacte, etc. On peut inclure dans cette catégorie bien des poètes mineurs de Bucovine — tels Antonovici, Calmuţchi, et d'autres.

Le traditionalisme programmatique pose pourtant un problème bien plus précis et ardu : l'étude de l'opposition entre modernisme et traditionalisme n'est faisable que sur un plan plutôt idéologique que littéraire et la présence, parmi les modernistes, des voix les plus profondes du traditionalisme la complique énormément. En ce sens, il est bien utile de dissocier traditionalisme et conservatorisme — puisque ce dernier seul s'oppose véritablement au modernisme. En effet, ce sont les traditionalistes (Pillat, Voiculescu) qui ont revigoré cette même convention classique que les conservateurs avaient rendue rigide — après 1920, le conservatorisme, regroupé autour du professeur Iorga et utilisant l'école en tant que cadre institutionnel, se retrouva dans l'opposition de la vie littéraire, et ce, malgré les disputes idéologiques semblant prouver le contraire. Plus précisément, le traditionalisme est

Scanned with OKEN Scanner

l'une des attitudes possibles vis-à-vis de la spiritualité esthétique et nationale, pendant que le conservatorisme n'est qu'une prise de position se bornant au domaine de la convention littéraire, une attitude engendrée par une interprétation restrictive, déformée de l'idée même de tradition. La variante la plus flagrante du conservatorisme fut le «neo-sămănătorisme» soutenu par Iorga dans ses revues, et condamné dès 1927 par Pompiliu Constantinescu, qui l'assimile à une forme du «régionalisme littéraire» : l'échec de poètes tels Zaharia Bârsan, G. Rotică, I. U. Soricu, Teodor Murăşanu, Ion Sân-Giorgiu est plutôt dû aux carences de leur idéologie qu'à leur manque de talent.

Une autre forme du conservatorisme programmatique, plus ou moins marginale, fut pratiquée par les poètes écrivant en dialecte macédo-roumain — poètes de circonstance, bien qu'intellectuels de marque comme Marcu Beza, l'éminent angliste, ou Tache Cacioma. Il faut intégrer à ce groupe Vasile Militaru, l'auteur de fables et d'une traduction versifiée des *Psaumes*, un conservateur esthétique n'entretenant aucun rapport avec le mouvement «néo-sămănătoriste» : il s'agit, tout simplement, d'un poète d'un autre siècle.

Ce fut le poète et théoricien Nichifor Crainic qui, dans sa revue *Gândirea*, jeta les bases idéologiques du conservatorisme, en avançant, dans ses articles, l'idée de l'autochtonisme thématique et en identifiant, abusivement, spécificité roumaine et foi orthodoxe. Sa poésie n'est que la fidèle expression du même programme ; de la sorte, elle se situe complètement en dehors du renouveau du langage poétique de l'époque — d'ailleurs Nichifor Crainic ne prisait que les vers de Vlahuţă, refusant en bloc toute la littérature d'après 1920. Sa revue, *Gândirea*, regroupa des poètes tels Şt. I. Nenițescu (un passionné des sujets bibliques), Ion Marin Sadoveanu, Ioan Ciorănescu, Al. Ceuşianu — et tous ne sont pas, nécessairement, des émules de Crainic. Néanmoins, le plus important des poètes conservateurs fut, sans doute, Vasile Voiculescu, dont le talent surpassa les limites du programme.

La revue de Iaşi *Viaţa Românească* fut un autre organe du conservatorisme littéraire, dont le programme idéologique, bien que rationnel, se révéla hostile aux idées poétiques novatrices. Ses représentants, Topîrceanu et Al. O. Teodoreanu — ironiques à l'ancienne, bien que leur anachronisme fût racheté par leur humour — remportèrent de grands succès à l'époque plutôt grâce à leur habileté à flatter le goût commun et frivole ; leur exemple fut suivi par bien des poètes satiriques et comiques, cultivateurs

Scanned with OKEN Scanner

de la chronique rimée, et par des auteurs d'épigrammes — Cincinat Pavelescu entre autres — qui, bien qu'agréés par un certain public et inclus dans les anthologies poétiques, restent éloignés de la véritable poésie. Tous, des sacrifiés à un critère désuet de poéticité.

La résistance à la modernité fut aussi cultivée par le groupe d'orientation académique du professeur Mihail Dragomirescu — fervent admirateur de Panait Cerna, un «génie», à l'en croire.

On pourrait aussi inclure, en conclusion, parmi les conservateurs quelques poètes qui se bornent à être de véritables artisans de la rime et des formes fixes, classiques plutôt par programme que par vocation.

Dans son ensemble, ce cycle d'évolution est bouclé en 1948, lorsque la littérature roumaine entre dans son étape contemporaine proprement-dite.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Argument 5

CARTEA A ŞAPTEA

Dezideratul diferenţierii. Revigorarea orientării clasicizante. Tradiţionalismul programatic.

Dezideratul diferenţierii 11

I. Obsesia anacronismului 11
II. Autonomizarea conştiinţei lirice 13
III. Cultura ca semnificat 15
IV. Mimarea originalităţii 15
V. Metamorfozarea modernismului programatic . 16
VI. „Suprarealismul“ 17

Revigorarea convenţiei clasicizante 18

I. Constanta „alexandrină“ a culturii 18
II. Mirajul clasicismului 20
III. Trecutul viu 25
IV. Asimilarea simbolismului 34
V. Detaşarea de simbolism 53
VI. Lirismul eruptiv 56
VII. Conformarea polemică 82

Tradiţionalismul programatic 90

I. Tradiţionalismul structural 90
II. Conservatorism programatic 93
III. Autohtonism tematic şi toleranţă la experiment 100
IV. Dincolo de program [neredactat] 105
V. Reticenţa în faţa modernităţii postsimboliste . 105
VI. Iluzia perenităţii 115

Scanned with OKEN Scanner

CARTEA A OPTA

[Proiect]

Anacronism şi inerţie. Noua strategie retorică.

Anacronism şi inerţie 123

I. Absolutizarea semnificatului 124
II. Anacronism şi inerţie 125
III. Lupta cu inerţia 126
IV. Reafirmarea tradiţiilor autohtone 127
V. Continuităţi 127
VI. Modernismul timid 128

APPENDIX

I. Articole despre poezie ● II. Prefeţe, postfeţe şi răspunsuri la anchete ● III. Dicţionarul poeţilor români (I)

Integrarea poetică 131
„Glossa" şi „Luceafărul" 135
Limbajul „Florilor de mucigai" 139
Expresivitatea ostentaţiei 143
Convenţia naivităţii 150
Senzualizarea livrescului 153
Un nou criteriu al poeticului 156
Mirabila revenire 158
[Poezia lui Romulus Guga] 163
Trei decenii de poezie 167
Asaltarea locomotivei cu aburi 174
Lirica lui Petre Stoica 179
Orgoliul de a fi intraductibil 187

II

Postfaţă la volumul „La marginea împărăţiei" de Alexandru Grigore 191
Prefaţă la volumul „Drumul" de Marin Sorescu . . . 197
Postfaţă la volumul „Naşterea nostalgiei" de Modest Morariu 217
Postfaţă la antologia „Poezie veche românească" . . . 228

Scanned with OKEN Scanner

Prefață [la o antologie de poeți tineri] 252
[Anchetă] 261
Elogiu limbii române 266

III

Dicționarul poeților români (I) 271
Résumé 289
Indice de autori 295

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA SCARLAT
(1951-1987)

Născut la 10 aprilie 1951, în comuna Cervenia, județul Teleorman.

Școala generală și Liceul Teoretic le-a urmat, între anii 1958-1970, în Alexandria. Facultatea de Limbă și Literatură Română de la Universitatea din București o absolvă în anul 1975, cu specialitatea română-franceză.

În perioada 1975-1983 a funcționat ca profesor de limbă franceză la Liceul de matematică-fizică din Alexandria. În anul 1978 și-a susținut examenul de definitivat în învățământ.

Din anul 1976 a fost căsătorit, fără copii.

În anul universitar 1980-1981 a devenit iarăși student, de această dată la Universitatea din Viena, cu o bursă Herder oferită la propunerea academicianului Alexandru Rosetti.

A fost membru al Uniunii Scriitorilor din România.

Din anul 1983 se transferă la București, unde ocupă prin concurs postul de secretar literar la Asociația Scriitorilor din București, post pe care îl deține până la deces.

Decedat la 18 decembrie 1987, la București, după o grea suferință, fiind înmormîntat la Cimitirul Bellu, pe Aleea scriitorilor.

Volume publicate: 1. Introducere în opera lui Miron Costin, Ed.Minerva, 1976; 2. Ion Barbu- Poezie și deziderat , Ed. Albatros, 1981; 3. Istoria poeziei românești, vol.I, Ed.Minerva, 1982 (Premiul Asoc. Scriitorilor din București); 4.Istoria poeziei românești, vol. II, Ed. Minerva, 1984; 5. Introducere în opera lui Cezar Bolliac, Ed.Minerva, 1985; 6. Istoria poeziei românești, vol. III, Ed.Minerva, 1986; 7. George Bacovia- Nuanțări, Ed.Cartea Românească, 1987; 8.Istoria poeziei românești, vol.IV, cu un "Argument" de Nicolae Manolescu, Ed.Minerva, 1990; 9. Posteritatea lui Creangă, Ed. Cartea Românească, 1990; 10.Un romantic întârziat, Ed. Olimp, 2002.

Texte critice (prefețe, postfețe, repere istorico-literare) la ediții din: Grigore Ureche (1983), Tudor Arghezi (1980), Cezar Bolliac (1983), Mihu Dragomir (1987), George Călinescu (1988).

A publicat antologiile: Antologia Unirii (1983), Poezie veche românească (1985), Climat poetic simbolist (1987).

A lucrat intens în 1987 la un Dicționar al poeților români (până la 1800), apărut în Almanahul literar din 1988.

Cu colaborări la majoritatea revistelor literare românești (peste 300 de articole).

"Vreau să scriu. Sunt un încăpățânat. Visez să scriu și nu vreau să renunț la visul meu. Visul adolescenței mele. Vreau să scriu"

Este mărturisirea lui Mircea Scarlat, la vârsta de 20 de ani.

Scanned with OKEN Scanner

L-am avut student pe Mircea Scarlat, prematur dispărut dintre noi, așa că îl cunosc dinainte de a debuta, i-am urmărit îndeaproape cariera și i-am citit toate cărțile. Mai mult: cel din urmă volum al ***Istoriei poeziei românești*** *i l-am tipărit eu, pe baza dactilogramelor, autorul nemaiapucînd să-l ducă pînă la capăt.*

Trebuie să spun din capul locului că Mircea Scarlat a reprezentat, printre studenții mei din anii '70, o excepție. Nu mă refer numaidecît la valoarea lui ca istoric literar și critic, aceasta subînțelegîndu-se. Mă refer la cîmpul lui științific de interes: istoria literaturii. Puțini absolvenți ai Filologiei se consacrau istoriei literare. Publicistica era mai acaparantă, ca și critica actualității. Istoricii și editorii literari erau ***rara avis.***

NICOLAE MANOLESCU

ISBN: 973-9283-20-92

Scanned with OKEN Scanner